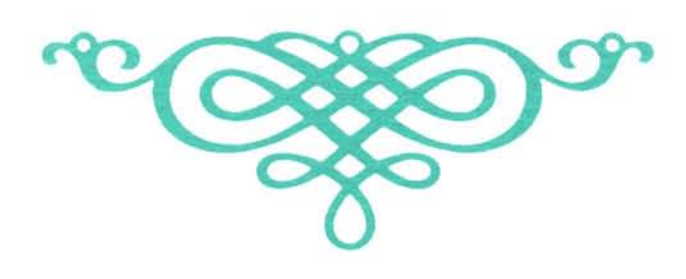
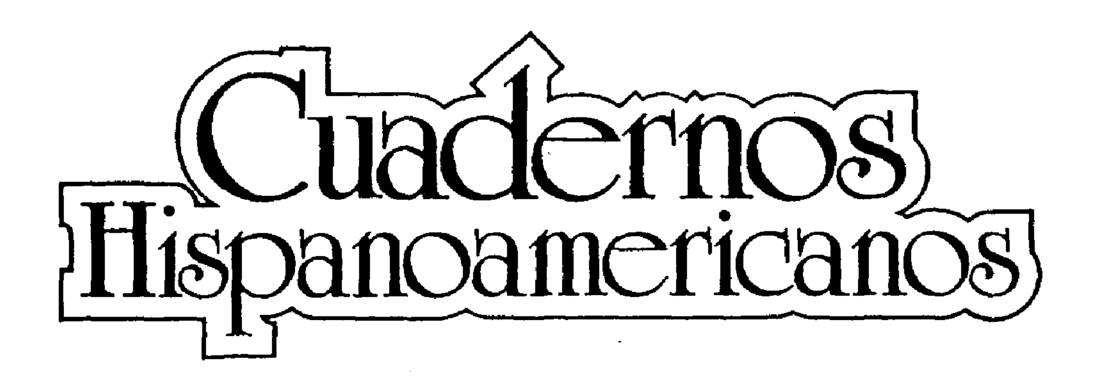

Cuadernos
Hispanoamericanos
513
Marzo 1993





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

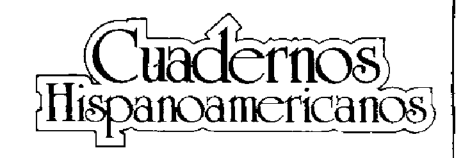
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID

DISEÑO
Manuel Ponce

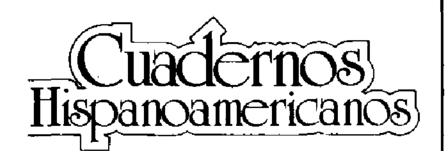
IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



513

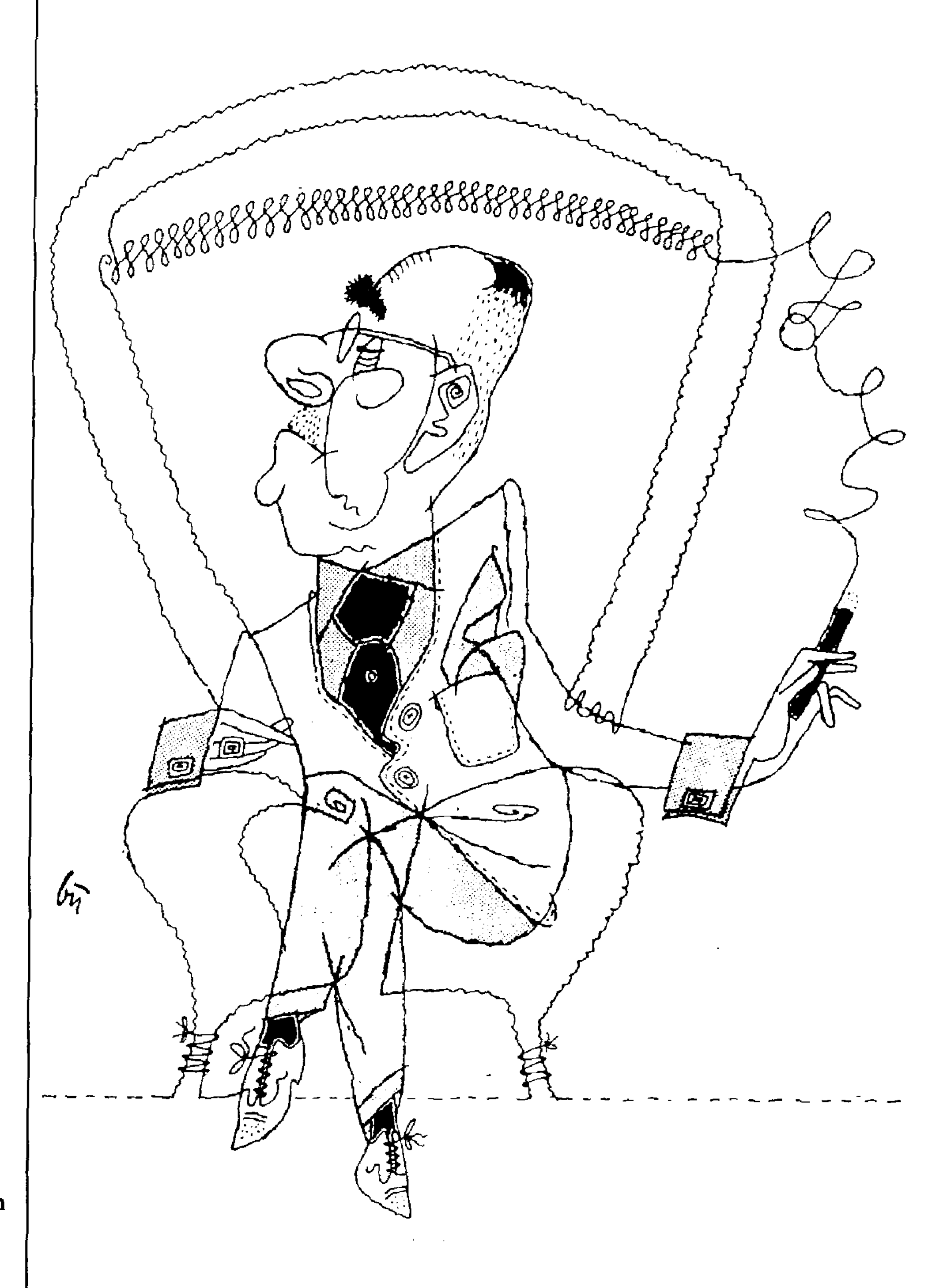
513 Cuadernos Hispanoamericanos



513

INVENCIONES Y ENSAYOS

«...gloria mundial, cansancio y tristeza...
en su conjunto, la vida es maravillosa...
y, sin embargo, es profunda la fatiga...»



Thomas Mann



Thomas Mann en sus diarios (1937-1950)

Sobre lo falso, lo vergonzoso y comprometido de escribir este diario, que he recomenzado bajo el choque del exilio y continúo con esta historia que narro a la vez que anoto mi vida cotidiana. 8-2-1942

A menudo pienso que llevo este diario desde hace once años y tiene una finalidad que persigo día a día. 28-2-1944

Las voces del diario

Cada día, Thomas Mann anotaba en su diario la hora del despertar, la composición de sus comidas, sus duchas y afeitadas, su estado de salud, la temperatura y el clima, sus horarios de escritura, la contestación de sus cartas, sus conversaciones (mejor: sus interlocutores o escuchas), sus lecturas, los actos a que asistía, las películas y obras de teatro que veía, la música que escuchaba. Por sus diarios conocemos sus visitas al médico, al sastre, al peluquero, al dentista, al pedicuro, los muchachos que atraían su mirada, los hombres de los cuales se enamoró en silencio, los objetos domésticos que fue adquiriendo, los regalos que recibió, los itinerarios de sus viajes, las medicinas que ingirió, el tabaco que fumaba. Tal vez algún inciso se me escape, pero valga el inventario como muestra de su obsesión por lo efímero, que en alguna ocasión mereció su alabanza escrita. Lo efímero, lo pasajero, lo que pasa, es la materia de la historia. Normalmente, el olvido lo aniquila. Algunos nudos quedan atados en los relatos del artista. Los diarios rescatan las hilachas del tejido deshecho por el uso cotidiano.

La espesura de estas anotaciones, descuidadas, en su mayoría, en cuanto a estilo, raramente bilingües (en alemán con ramalazos de inglés y algún

galicismo de su herencia goetheana y de buena familia nórdica), deja ver, al menos, tres identidades del supuesto sujeto Thomas Mann: uno es el personaje público, consciente de ser uno de los escritores más conocidos, leídos y respetados del mundo; otro es la voz que escribe el diario, y que observa a los otros dos, una voz sin cuerpo, extrañada del mundo en que vive el uno y la densidad biológica en que habita el otro; por fin, está el cuerpo sin palabra, el que se duerme por la noche y despierta en la mañana, y al cual dota de identidad la prosa del diario, porque apunta que sobrevive, que aún no ha muerto, a partir de los rituales cotidianos: si soy capaz de repetirme, he ahí la vida.

Los diarios recogen multitud de elogios al escritor y los rechazos que le merecen las censuras ajenas. Su gloria es ancha, pero frágil, ya que necesita la confirmación continua. Nada asegura que un artista sea definitivamente bueno, ni siquiera malo. Nadie: tampoco Thomas Mann. Con todo, sus paralelos nunca son pequeños. Cree que, en ocasiones, le cabe ser el Rabelais moderno, describir la tragedia europea en clave de humor. Se compara con T. S. Eliot y con James Joyce, porque ellos son revolucionarios de la cultura, aunque de talante conservador como ciudadanos. Thomas Mann parece lo contrario: clásico en las letras y progresista en la política. La cultura misma es una cruzada de evocación y creación. Un poeta inglés del siglo XX, como Eliot, puede mirar con interés la literatura sánscrita y la provenzal. El escritor siempre rescata «signos de ultimidad, de fin, reflexiona y vacila ante la vida» (14-3-1949).

Thomas Mann percibe la vida como una gracia del tiempo, que todo se lo lleva pero que nos concede algunos años para realizar una obra contra la muerte. El terror a perder el interés por el trabajo, los constantes proyectos de obras (ocupación del futuro), el asombro ante la edad provecta que no altera su capacidad de trabajo ni su potencia sexual (ambas, por igual, frívolas y penosas), puntean su situación en un entorno profano, una vida sin más allá, cuyos misterios y repliegues hacia el mito son su salto hacia la inmanencia, única porción alcanzable de la eternidad.

Un tenue drama se dibuja en esta relación con el tiempo. El mundo es lo que es y su temporalidad no cesa de existir y caducar. En cambio, el hombre, gracias al ministerio del arte, está en el tiempo pero no *es* en él, sino en otra parte. La escritura es la interrogación constante por este *ailleurs*, algo íntimo y extraño: siniestro: hermoso. Esta quiebra en las calidades del tiempo humano explica su actitud ante lo clásico y lo moderno. Hace una vida retirada, con episodios de socialidad mundana, una vida de monje laborioso que, regularmente, expone sus invenciones a los demás. Sometido al trabajo, la obra acaba por denominarlo, y no al revés. La mayor parte de su vida está dedicada a la existencia de Thomas Mann, que



es una colección de libros minuciosamente elaborados, sin demanda, sin relojes, inconmovibles ante la variable circunstancia de la historia. Su tradición laboral es la del sabio ensimismado de la Alemania clásica —Kant, Goethe—, hasta el cual peregrinan las gentes, convirtiendo su Tebaida en un salón.

Por otra parte, obra es dinero, y los diarios llevan una cuenta detallada de los honorarios y adelantos, porcentajes y exclusividades, como si de una contabilidad hanseática se tratara.

Thomas Mann fue, y esto es consabido, poco sensible a las innovaciones técnicas del arte contemporáneo. No le gustaba lo moderno que se declara constantemente tal y hallaba a la vanguardia excesivamente teórica. Los clásicos teorizan poco y nada. Impermeable pero no indiferente a lo que ocurría a su alrededor, se asomó a la música atonal, al «socialismo pintoresco y compasivo del teatro épico brechtiano» y, sobre todo, al cine. Al principio le pareció una mera técnica, de interés solamente documental, pero acabó persuadido de su dimensión también épica, sobre todo por la vanguardia soviética. Le hubiese gustado ver filmados sus relatos y algún ejemplo menor pudo conocer. No obstante, las buenas películas basadas en sus textos vinieron tras su muerte, junto con un interés de operistas, coreógrafos y directores de escena que significan una suerte de relectura actualizada y de resurrección.

Su convicción insistente es, entonces, escribir a partir del tiempo, pero contra él. Siempre se escribe contra algo dado, algo recibido: los rusos contra su herencia nacional, los norteamericanos contra su sentido continental. La tarea del escritor es un libro imposible, hecho desde una supuesta cultura, contra la incultura del tiempo. Por eso, el escritor revela y enseña. Para ello, ha de integrar tanto la cultura del que produce como la incultura del que recibe. Es los dos al mismo tiempo, constituyendo una suerte de «tercer tiempo», entre el mito y la historia, el tiempo del arte. Entre el tiempo que quiere singularizar cada instante y el que escapa inadvertido. Los resultados son un desgarro:

> Cuánto ocurrido y cambiado en el flujo del tiempo. Cuántos muertos y deteriorados. Para mí, bendiciones y penas; gloria mundial, cansancio y tristeza. En California aún está la casa y la vida es maravillosa en su conjunto. Me sorprendo de mi juventud y capacidad de trabajo y, sin embargo, es profundo el cansancio (Lugano, 24-5-1950).

Paradójicamente, la guerra y el exilio acaban por revitalizarlo. Si la guerra ha de ser el fin de la civilización, prefiere morir antes. Pero el exilio le hace experimentar algo que sólo conoció, primero, en teoría: la unidad de lo humano: el hombre es planetario y las nacionalidades lo limitan. Sus ideas son cosmopolitas pero su obra es parte de Alemania, con sus incomprensibles contradicciones, que van de Goethe a Hitler, de Thomas Mann



que se afirma en el humanismo (el Hombre como modelo de los hombres, Hermes, lo hermético) a Ernst Jünger, su auténtica contrafigura, perdido en el nihilismo.

En uno de los contadísimos sueños que los diarios registran (22-11-1947) se desliza por la pared derecha de un abismo y se siente orgulloso de su habilidad para no caer por el hueco. Cuando despierta, se encuentra con que ha salido de la cama y se ha instalado en el sillón de su mujer. Toda una imagen de su vida como gimnasia cotidiana para responder a lo que denominó «el juego mítico buscado por el mundo». A la cual puede añadirse este apunte: «La cruz del sexo, molestia, sufrimiento con un toque de frivolidad» (14-12-1947).

Entre el 20 de junio de 1944 y el 21 de mayo de 1945 (poco después de la capitulación alemana y poco antes de cumplir sus setenta años, con toda la pompa de un jubileo), quemó gran parte de sus diarios. Temía haber sido excesivamente íntimo. Fue, como en algunas otras cosas, ingenuo. Lo que nos ha quedado sobreabunda acerca de eso que todo escritor enmascara y muestra.

La política y el apolítico

La dualidad de tiempos vuelve a aparecer en las abundantísimas anotaciones políticas de los diarios. Thomas Mann era, de base, un artista contrario a la política. Un burgués patricio enemigo de la próspera burguesía guillermina, que había sido la causa de la decadencia y ruina de su familia. Su enemiga antiburguesa se hace ideología del arte como el universo alternativo al mundo burgués: un mundo distanciado de la vida, que la contempla con ironía desde su estéril belleza. La primera guerra mundial asiste a su también primera «conversión» política, el abrumador texto llamado, por paradoja, *Consideraciones de un apolítico*. Toma partido por Alemania porque defiende los valores nobles frente a la democracia plebeya encarnada por Francia. Tras la derrota alemana, Thomas Mann evolucionará hacia posiciones democráticas, republicanas y socialdemócratas. Su alejamiento de la burguesía toma la forma del humanismo y enrostra a aquella clase (que es la suya) sus inclinaciones fascistas. Se vuelve antifascista como, antes, antidemocrático, por rechazo a la bajeza plebeya. Sólo que ahora su ideal es una humanidad civilizada y pacífica, y no un ejército de nobles luchadores por la cultura germana. En este nudo del antifascismo y el exilio se instalan los diarios que referimos.

El fascismo tiene, para Thomas Mann, una función histórica que cumplir: la cíclica reaparición de la víctima absurda y del absurdo verdugo.



Es un mito recurrente en el mundo occidental: la sangre corrupta ha de ser derramada y generar ansias de libertad y entusiasmo por medio del odio. Abre una época sin sátiras, de un fúnebre humor con visos de heroísmo. En rigor, poder absoluto y vida vegetativa. No se trata, exactamente, del viejo militarismo germano, que es conservador, sino de un partidismo radicalizado, que avanza hacia un programa de destrucción.

La seducción del nazismo apela a otra recurrencia: una visión simplista del mundo. Todo tiene un solo y mismo sentido, el hombre lleva el mundo en sus manos, el orden es definitivo. No falta quien, como Ernst Bloch, ve en Hitler al Anticristo nietzscheano, cuya llegada marca el apocalipsis de la historia: desastre y esperanza. Por eso no hay que confundir esta contrarrevolución con la clásica Santa Alianza, que fue restauradora. Aquélla es destructiva y, finalmente, inocua. El nihilismo moderno es consciente de sí y quiere ir hasta el fin, que es su propio fin (finalidad y finiquito). En otro sentido, una versión perversa del socialismo: proletarizar el mundo por la guerra, haciendo de todo trabajador un soldado y de todo hombre, un trabajador. Tal vez sea necesaria esta paradoja histórica: para eliminar la esclavitud hay que destruir el mundo. También Hermann Broch ve en Hitler una excusa del espíritu universal para refundar trascendentalmente el mundo.

El nazismo es el plexo de la modernidad en clave de parodia: la revolución convertida en tiranía, el capitalismo en lujo pequeño-burgués, el socialismo en totalitarismo de Estado donde grupos e individuos desaparecen, la democracia en analfabetismo de las masas. La Alemania de Hitler es obra de Dios (como los viejos pueblos semíticos de la Alianza, quién lo diría) y no tiene más remedio que luchar por Dios. Hitler así lo creía en enero de 1945, tres meses antes de la derrota.

En el hondón de su memoria, el nazismo es, para Thomas Mann, un drama personal vivido como drama nacional. Hitler hablando de cultura expresa «el odioso bizantinismo alemán» y cuenta a Nietzsche como antecesor, por su modo irresponsable de filosofar, su paranoia ante los pueblos eslavos y su anticristianismo destructivo. «El pathos alemán, aunque sea falso, puede producir efectos reales» (22-1-1945). Sus pedidos de generosidad a los vencedores es un signo de pequeñez. Tal radical cuestionamiento de lo alemán lleva a nuestro escritor a duras discusiones con otros emigrados alemanes, que se sienten heridos en su patriotismo (con Alfred Döblin a la cabeza). Presa de cólera, Thomas Mann quiere que Alemania sea ocupada, dividida, administrada por los americanos, desprovista de armas y de industria. Se opone a sus paisanos que quieren democracia y nuevo ejército. ¿Puede, acaso, haber un ejército democrático alemán? Cuando, el 27 de octubre de 1943, Siegfried Marck le propone ser presidente de una futu-

ra Alemania libre, comenta: «Dios me libre de ser el futuro conductor de una Alemania libre». Bertolt Brecht le reprochará su incredulidad democrática. Cabe preguntarse en qué democracia creía Brecht. Tal vez la solución sea la disolución de Alemania en una confederación económica europea, o su anexión a Rusia, pues Alemania, salvo en tiempos de Bismarck, cuando estuvo normalmente integrada en la comunidad de las naciones, siempre osciló entre la impotencia y la prepotencia.

Al final de la guerra, Thomas Mann reflexiona que lo terrible del nazismo es que sus crímenes y fantasías de desvalijamiento universal no fueron históricamente necesarios, sino el producto de una ideología racista. Por eso, el hecho lo sume en depresiva desesperación: el júbilo por la doble y única destrucción (Alemania-nazismo) celebra la aniquilación de algo muy íntimo. Volveremos sobre el tema.

En el otro extremo dialéctico de la época, está el comunismo ruso. Para Thomas Mann, se trata de una fascistización de la revolución bolchevique. Ello se refuerza cuando Goebbels proyecta un pacto Hitler-Stalin. Es, en suma, impedir la reunión de la democracia y el socialismo. «La mayor confusión del mundo reside en que el concepto de izquierda ha perdido todo sentido. Se ha apoyado más o menos en Rusia, que se ha inclinado hacia lo contrario. La libertad teñida de socialismo creía contar con Rusia y se ha equivocado» (24-8-1939). Así planteado por Berlín y/o Moscú, el socialismo es inevitable, pero en el mal sentido de la necesidad histórica. Stalin es, en definitiva, un resultado de la profecía de Dostoievski a través de su personaje Stavroguin: la enfermedad grandiosa, el misticismo ruso, que sólo ve, en la civilización, chulería y engreimiento. No obstante, si las opciones políticas son siempre por el mal menor, entre nazismo y comunismo, escoge éste. «El comunismo, rechazable en sus métodos, es hoy la única fuerza constructiva» (13-12-1948), anota en una posguerra dominada por la guerra fría y el macartismo norteamericano. Lo dice tomando la supuesta voz de una Europa a la cual llegan las ayudas Marshall, símbolo del progreso técnico y la reacción espiritual de los Estados Unidos. El comunismo, su fúnebre seriedad que recuerda al Naphta de *La montaña mágica,* un jesuita de origen judío que quiere instaurar el colectivismo y la república cristiana mundial (hay seguidores muy reconocibles entre nosotros): un mundo rígido y ascético, realmente amenazante para la civilización.

Cabe aclarar que, entreverada con estas vacilaciones prácticas, la actitud de Thomas Mann ante el despotismo oriental fue clara. En 1949 visitó la Alemania del Este en compañía de dos futuros ministros de cultura, Johannes Becher y Klaus Gysi. Se enteró de los campos de prisioneros y de los juicios sumarios, dirigiendo una carta a Walter Ulbricht que hemos publicado en esta misma revista (n.º 511, enero de 1993).



Mucho más dramático, si se quiere, por su contenido concreto, es el tema de la guerra. Tempranamente, Thomas Mann fue enemigo del pacifismo, la contemporización de las democracias con el fascismo, el desamparo a la República española y la actuación de Neville Chamberlain en la conferencia de Munich. La guerra, aunque odiosa, era inevitable, de modo que, cuanto antes se diera, menos duraría. El pacifismo, esgrimido por las buenas conciencias de izquierda, favorecía al gran capital y al rearme hitleriano. «Deseo la guerra, no quiero creer en ella, nada sé de ella» (12-6-1938) es una fórmula concisa, lúcida y dolorosa. Implica una toma de posición política: optar por el mal menor, juzgando el mal por sus consecuencias. Lo que ha de aceptar como ser histórico le disgusta como intelectual y, más tarde, cuando sus aliados bombardean ciudades alemanas y pulverizan sus antiguas casas, aniquilando fetiches y recuerdos, la contradicción se torna más tensa. Tener que aplastar al fascismo por la fuerza es una derrota de las ideas y un proceso de brutalización que nos hermana con aquél: de algún modo, haber vuelto inevitable la guerra es una paradójica victoria de los derrotados fascismos. Pero no es la única paradoja de la guerra, que es contraria a la cultura y a la humanidad, y es, al tiempo, una constante de la vida humana y un resultado de la organización social, es decir de la cultura misma. Parecen reflexiones de un amigo y maestro (o discípulo) Sigmund Freud. En agosto de 1945, cuando se arroja la primera bomba atómica, piensa que pudieron tenerla los alemanes y la historia de todos sería otra. Pero piensa, sobre todo, que la investigación sobre la íntima fuerza creadora de la materia lleva a descubrir la fisión nuclear. Eros lleva a Tánatos, así como al contrario. Un nuevo motivo de desesperación será la amenaza de la tercera guerra mundial, que aparece a comienzos de 1948 y dura hasta diciembre de 1950, cuando estalla la guerra de Corea, que localiza el enfrentamiento de los bloques lejos de Europa. Ya en mayo de ese año, Maurice Schumann esboza la primera propuesta de unión industrial francoalemana, núcleo del Mercado Común. En agosto de 1947, volviendo de Europa a los Estados Unidos, siente (y así lo apunta) que en Europa está su *Heim*, su hogar, su lugar de trabajo. En Europa, no en ningún país europeo. Bien, pero ¿dónde está Europa en 1947?

Thomas Mann se decanta por la democracia, como un ideal de vida que resulta menos dañino a la civilización que las demás opciones. Ésta es también una opción política, no intelectual. La democracia propone un equilibrio entre lo individual y lo colectivo que niegan el fascismo y el comunismo. Es una versión secular del cristianismo, inmadura todavía como para evitar la aparición de los demagogos mesiánicos. Ésta es la democracia fetichista, la religión del hombre. Para corregirla, hay que darle una «existencia moral», el socialismo (9-2-1948). Lo sostiene cuando su hermano Heinrich,

antiguo socialista, se vuelve completamente prosoviético. Así, razona Thomas, se prepara un retorno al nazismo.

Por otra parte, el ideal universal de la democracia tropieza con el desigual desarrollo cultural de los pueblos y, quizá, sólo una hegemonía americana mundial pudiera democratizar el mundo, barriendo los restos del autoritarismo alemán y japonés. Thomas Mann intuye que este fenómeno se puede dar si se internacionaliza la economía, paradójico punto de partida de la humanidad real.

En cuanto a los líderes democráticos de su tiempo, la admiración principal la recibe Winston Churchill, sobre todo por su firme posición antinazi durante la guerra. Hasta la ruptura de Hitler con la URSS y la entrada de Estados Unidos en la contienda, el único adversario real del nazismo fue la Inglaterra de Churchill. Después de 1945, Thomas Mann tuvo reservas ante el antisocialismo radical del político inglés, aunque reconoció que sus tesis sobre la disuasión nuclear eran lo único racional para evitar la tercera guerra mundial, no obstante su talante perverso. De Franklin Roosevelt, decisivo para la intervención de Estados Unidos contra el Eje, y que lo recibió en la Casa Blanca, deja este memorable retrato: «...ingenuo, crédulo, astuto, fino, histriónico y amable» (14-1-1941). Le llama la atención que antepone siempre lo moral y lo político a lo económico. En cambio, de Harry Truman opina que es «un pobre hombre inculto que ha perdido la cabeza» (8-12-1950).

Estas tomas de posición responden a una compulsión cívica y moral, pero no a una convicción profunda. Thomas Mann fue siempre apolítico en tanto creyó muy poco en las posibilidades de la historia para hacer bueno y bello al ser humano, según indica el arte. La historia es «la estúpida obligación de leer los periódicos» (26-9-1946). La historia universal no tiene solución y es ridículo creer que nacemos para vivir algo como la historia, discurre discutiendo con su hijo, el historiador Golo Mann. El todo carece de fin, razona el viejo schopenhaueriano que relee a Hegel desde la noche romántica. La historia no tiene fin, medita este irónico lector de la Biblia: Dios ordena a Moisés no matar ni codiciar los bienes ajenos, pero también lanzarse a la conquista de Canaán y de Kadesh. No hay verdad en la historia, sólo la hay en el entresueño que el arte convierte en objeto real.

Si, paralelamente a la lectura de los diarios, repasamos algunas intervenciones periodísticas de Thomas Mann, algo anteriores o contemporáneas a aquéllos, vemos operar los mismos y complementarios elementos. Contra la herencia de enfrentamientos nacionales de la primera guerra mundial, el Thomas Mann de los años veinte es europeísta, pero a partir de la desconfianza por las «civilizaciones sin alma» (Estados Unidos y la URSS) y la enemiga a los radicalismos fascista y bolchevique. Para los alemanes,



apela a la figura ideal del *Bürger*, palabra que reúne lo que en español y francés podemos distinguir entre burgués y ciudadano, miembro de la sociedad civil y de la sociedad política (cf. la distinción hegeliana: *Bürger* y *bourgeois*). Un ideal elevado de vida urbana, sensata, cívica, desprovista de sentimientos de venganza y megalomanía.

Thomas Mann se declaraba también socialista, pero no marxista, ya que consideraba que el marxismo era desdeñoso para los componentes espirituales de la vida. En una entrevista del *Lübecker Volksbote* (5-12-1928) propone una síntesis entre Marx y Hölderlin, fórmula que hicieron célebres la aprobación de Georg Lukács y una pieza teatral de Peter Weiss sobre el segundo de los propuestos. Con todo, confiaba poco en la posibilidad de una democracia alemana, ya que el alemán es, por naturaleza, aristocrático y apolítico (*Vossische Zeitung*, 9-1-1929). Alemania es el principio materno, el alma. Europa, el principio paterno, la razón. La síntesis pacífica son los Estados Unidos de Europa (*Hamburger Anzeiger*, 21-12-1929). La fórmula había sido sugerida ya por Victor Hugo, y Churchill la repitió en la posguerra, porque lo opuesto a la síntesis es, precisamente, la guerra. No deja de tener una curiosa actualidad.

Con visión ilustrada, remozada por el psicoanálisis, Thomas Mann reafirma el valor del humanismo clásico, una formulación religiosa, otra síntesis: espíritu y vida. Un fondo común de todas las religiones, la creencia de que los hombres nos reconocemos igualmente humanos cuando sacralizamos lo mismo, a partir de nuestras diversidades culturales. Por contra, los nacionalismos sostienen el aislamiento de los pueblos, la afirmación de lo nacional como ignorancia del mundo. Fascismo y bolchevismo son sucedáneos de la religión revelada y excluyente. Rescata para Alemania el espíritu nórdico pietista: «música, ética, humor». Hitler es, en este sentido, nada alemán, sino austriaco, bohemio. El totalitarismo es falso porque a la totalidad le falta, justamente, la totalidad, ya que el todo no puede estar comprendido dentro de sí mismo. La vida política ha de ser, pues, apertura (*Pester Lloyd*, Budapest, 28-1-1935).

Después de la guerra, evocará a Roosevelt como el más alto intento de sintetizar democracia y socialismo, y reconocerá que el fascismo ha sido un purgante del pensamiento burgués, pues ha obligado a la burguesía a criticarlo (*Sera* de Milán, 1-8-1947).

La esperanza socialista acompañó a Thomas Mann hasta el final. No el comunismo ruso, al que veía autocrático e impregnado de antiguo zarismo. Pero sí un «encuentro a mitad de camino». Hubo quien reprochó a Thomas Mann esta aproximación al comunismo, que no era tal (cf. la carta abierta de Eugen Kogon, en *Frankfurter Neue Presse*, 30-7-1949). Si criticó la economía de mercado es porque la consideraba lujosa e impropia de

la Europa empobrecida de la posguerra. Al comunismo debía combatírselo con democracia y no con fascismo. Ni Franco ni Mac Carthy eran la solución. En el *Figaro Littéraire* (14-5-1950) declaraba: «La Iglesia Católica y el comunismo son los dos puertos de los débiles. Ambos tienen un fuerte atractivo para quienes están cansados de la libertad».

Acabó sus días en Suiza, la «democracia apolítica», su último habitáculo, modelo de tolerancia, indiferencia ante los grandes problemas europeos, pasiones apagadas, sentimientos adormecidos, polémicas conciliadas y tranquilidad. Un lugar de nadie de la razón, una utópica isla de tierra para la jubilación de un humanista fatigado. «Suiza no es ni mi exilio ni mi refugio, sino mi observatorio desde el cual considero la vida desde lejos, con una inteligencia que no envejece» (*L'Unità*, Roma, 3-5-1954). En rigor, siempre había considerado la vida desde lejos, a contar de la propia, ese huésped desconocido que irrumpe, con balbuceante sinceridad, en algunas páginas de sus diarios.

Alemania

Hitler no fue casual. Lo anunciaba Lutero, examinado según Nietzsche por el joven Thomas Mann. Luego, la mezcla de volterianismo y oscurantismo que aparece en Schopenhauer, la confusión clásico-romántica. El misticismo naturalista, la unilateralidad del pensamiento como actitud defensiva, la tendencia a lo uno y a la parálisis, son notas de la filosofía schopenhaueriana que llevan a Thomas Buddenbrook a simpatizar con la muerte y que en todo el diario de Thomas Mann insisten bajo las especies de su músico por excelencia: Richard Wagner. «La vida es lo idéntico con lo uno: yo soy mi vida», anota 19-2-1938, en una afirmación del Único individualista que resulta la deriva del romanticismo radicalizado de la decadencia: el Uno como Universo. La unión mística, la no separación por el lenguaje, la unidad en la música, están en la base del wagnerismo, cuyo emblema es el segundo acto de *Tristán*. Conducido a la exacerbación política, el Uno ensimismado que niega al mundo para realizarse como parodia del Universo, es el nazismo. Lo anuncia Cósima Wagner en sus cartas a Nietzsche, cuando despotrica contra el «actual socratismo» de la prensa democrática, obra de los judíos: el arte alemán ha de salvar la esencia de la tragedia, corrompida por los barrocos franceses y por Goethe.

El nazismo es la puesta en escena endemoniada de la Alemania que constituye la mitad del mundo espiritual de Thomas Mann. Por eso, su enfrentamiento encarnizado y su fraternidad dolorida: en un artículo de propaganda, Thomas Mann llama a Hitler «hermano». Nada refleja mejor este desgarro que las innumerables alusiones de los diarios a Wagner: llora con



el preludio de *Lohengrin,* halla el dúo de Sigmundo y Siglinda «la mayor página en la historia de la ópera», la despedida de Wotan es sublime y entre sus fetiches figura un facsímil de la partitura de *Tristán,* a cuyas representaciones acude en cada ciudad donde se encuentra, si la oportunidad lo permite. Pero, tras la guerra, hay ramalazos de repugnancia: *Parsifal* es nazi, *La walkiria* es una insoportable reunión del incesto y la primavera, *Los maestros cantores* sólo contienen demagogia, vulgaridad, nacionalismo pomposo, parodia y apenas un poco de buena música. Tardíamente descubre *El buque fantasma,* en el cual ya el joven Wagner opone el heroísmo cristiano de Senta al buen sentido burgués de Erik.

Ampliando la visión, el desgarro mayor es Alemania. Los diarios contienen multitud de observaciones sobre el carácter germánico y ponen en escena la contradicción thomasmanniana: a veces, el «nazibolchevismo» se le aparece como inherente a la cultura alemana; otras, una negación de lo alemán. Hitler ha desnacionalizado Alemania, en estos casos, según el modelo ruso, y se prevé una sublevación nacionalista contra él (opiniones de septiembre de 1939, a poco de empezar la guerra). Evidentemente, en esta tesitura, Thomas Mann quisiera que Hitler no tuviera nada que ver con Alemania, para exorcizarlo de él mismo, junto con su devoción por Nietzsche, cuyo ateísmo le parece una forma de fanatismo religioso.

No obstante, la mayoría de los apuntes sobre su país trazan un retrato penoso de esa patria «singular, ignorante y aislada». Es cuando ve que Hitler es «una broma de Dios»: la confusión entre civilización y heroísmo, la purificación de un mundo corrompido y sucio por un pueblo capaz de regenerar a los hombres y recrear la historia. Las tres cualidades esenciales del alemán (cf. Robert Vansittart: *Black record*) son la envidia, la autocompasión y la crueldad. Residualmente, el nazismo las concreta, mezclando los restos del feudalismo anacrónico, la locura del pequeño burgués que se vuelve millonario y se cree «comunidad popular» cuando su ambición es comprar un castillo, auténtico o falso, donde instalarse a vivir como la parodia de la nobleza extinguida. En 1941, le llaman la atención unas páginas de Herbert Read que le parecen suyas, acerca de la atracción alemana por el abismo, mezcla de horror y de estética del suicidio, a la cual se trata de poner límites aferrándose a las realidades sensuales de la vida. En conversación con Hermann Rauschning (30-12-1946), discurre que Alemania como pueblo es inviable. Sólo quedan los individuos, aquéllos que, como Goethe, Federico el Grande y Bismarck, quieren dejar de ser alemanes. La desesperación de la derrota hará anhelar un nuevo *Führer.*

Otra vez, la contrafigura privilegiada es Jünger. Le rechazan su alabanza a la belleza de la guerra y la grandeza del soldado alemán, y las reivindicaciones del «espacio vital» que aparecen en su escrito clandestino *La paz,*

conocido en 1946. Pero admira su coraje personal y piensa que pudo jugar en favor de cierta defensa de la civilización durante su estancia en el ocupado París. Jünger le recuerda su propia juventud y sus contactos con los nacional-revolucionarios de la entreguerra. Jünger peleaba en el frente mientras Thomas Mann escribía sus *Consideraciones*... Luego, Jünger fue el Thomas Mann que se quedó en la Alemania nazi. Anduvieron siempre separados e inconscientemente juntos.

El arte

El 24-1-1943 Thomas Mann anota este sueño: tiene clara consciencia de estar muriendo, mientras trastabilla y baila perfectamente. Es una alegoría de su propia concepción del arte: la forma que se logra como contrafobia a la agonía. Su paradigma no es la escritura, sino la música, sobre todo a partir de Beethoven, cuando se carga de pasiones y circunstancias humanas, convirtiendo al hombre en una deidad. Entre la tierra y el cielo, el hombre se libera de la historia por medio del arte, que es, entonces, un demiurgo, un mediador, un ente terciario y, por lo mismo, demoníaco. Demiurgo que baila, demiurgo nietzscheano. Es el tema de una conversación con Bruno Walter (3-1-1948), el director de orquesta y amigo fraterno que juega, para Thomas Mann, el rol del *alter ego* «del otro lado», del lado de la música. Acaba de contar la vida del compositor Adrián Leverkühn, un endemoniado. El arte es el equivalente secular de la visión y la plegaria; otra vez, la mediación.

> Una obra de arte importante lleva, finalmente, hacia Dios, como, si en medio de una batalla, una tempestad o cualquier otro peligro, una voz del alma nos impulsara a elevar la mirada en busca de bendición, ayuda y gracia (6-12-1943).

Por todo ello, realidad y arte pertenecen a distintas esferas. Tercer mundo, según dije antes, entre el abismo y lo efímero, la insistencia y el pasaje, el mito y la historia. Un intento de reconciliación y de saber, tendido entre dos enigmas. Por ello, el arte no se vincula con la «vida», sino, al contrario, nace de una actitud belicosa frente a ella, a partir de la extenuación y la impotencia. Es la moral artística de Gustav von Aschenbach, el escritor de *Muerte en Venecia*.

Como lugar terciario y mediador, como utopía de reconciliación, el arte es ambiguo. Carece de las radiantes certezas de la razón y de las oscuras convicciones del cuerpo. Es espacio infinito, ir-siempre-más-allá, romanticismo. Y es busca del confín, línea de llegada de la medida y la forma, clasicismo: no-ir-más-allá. Irónicamente, el intermediador es el demiurgo



Nietzsche. El arte cambia y permanece, se revoluciona y se conserva, se da en la historia y la niega desde el mito. Las religiones son su primera y dispersa formulación. El arte profaniza la universalidad de lo religioso y escribe su código.

Esta defensa humanista del arte se desmarca, claramente, de las opciones esteticistas. Libertad, audacia y belleza no pueden convertirse en una base para actitudes políticas contrarias al progreso y a la democracia. El esteticismo es la piedra de toque y la bestia negra del planteo thomasmanniano. Todo esteticismo es prefacista y lleva a la estetización de la política, que es nota de los fascismos según dirá Walter Benjamin. Thomas Mann se distancia, en este ángulo, de Baudelaire, Stefan George e Igor Stravinski, quien llega a elogiar a Mussolini por la belleza de sus obras.

La ambivalencia del arte será una paradójica convicción de por vida. Una ambivalencia que tiene un punto de sutura, intermitente: el trabajo. Poco antes de morir dirá a *Die Weltwoche* de Zürich (3-12-1954): «Escribir es un placer y una herida, un placer y una carga (...). El problema capital de la escritura es la cotidiana renovación del placer y de la energía contenida en las reservas nerviosas, y el *ethos* del buen hacer».

No sepas que te amo

Los diarios son el exutorio de la honda y no realizada homosexualidad de Thomas Mann. Más aún, de su distancia respecto a la sexualidad, que sólo practicó como un deber matrimonial y social para perpetuar la vida a través de la familia. Más aún —y esto es lo importante para su constelación de creencias y prácticas respecto a lo decisivo de su existencia: su obra—, de su distancia respecto a la vida, que es el mundo de lo real, un abismo de objetos intocables que se conjuran por la bella forma y retornan por la vía de lo siniestro, siempre asociados, románticamente. La vida es lo prohibido, lo inhallable: lo sagrado. La voz que escribe el diario asiste a su espectáculo, recuenta sus intermitentes apariciones y concluye que es imposible. Un místico cabal encontraría en Dios la salida a este mundo inviable. Un místico sin Dios, como Thomas Mann, se extravía gozosa y dolorosamente en la producción artística, que es la Perséfona del cuento: por mandato divino, pasará la mitad de la vida en los infiernos y la otra mitad, en la superficie de la vida cotidiana, cuyo escenario es el confortable hogar de una familia burguesa, comedida en sus placeres y distribuidora de delirios y suicidios.

La escena es repetida: la «vida» aparece en forma de jóvenes guapos, bien formados, a veces semidesnudos (recordemos que los Mann vivían en



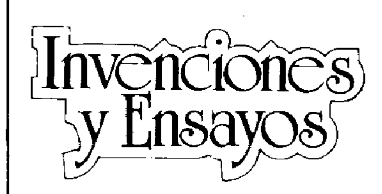
una playa californiana), que el escritor del diario percibe, a veces interpela y de los que se despide con el proyecto de no volver a verlos. Es la parte empática y melancólica del tema.

Luego está la parte fóbica, que consiste en relevar textos o personajes homosexuales (los anteriores no lo son), señalarlos y «quedarse fuera». Eso es lo mío, pero se encuentra enajenado de mí, podría ser el epígrafe de tales imágenes. Ejemplos: la amistad del escritor americano Glenway Wescott y de su compañero, un empleado de museo; el asesinato de Heinz Simon, editor del *Frankfurter Zeitung*, tal vez en una aventura homosexual; las dificultades de su yerno Wystan Auden para ser admitido en el ejército, sabiéndose de su homosexualidad; la aparición de James Agee, que filma un documental sobre Thomas Mann; la lectura de los aún escasos libros sobre el asunto, como *Long Weekend* de Charles Jackson y *The City and the Pillar* de Gore Vidal.

Revolviendo papeles, los recuerdos trazan una precisa biografía homoerótica de Thomas Mann. Una foto de Paul Ehrenberg, hallada en 1942, lo lleva a los años anteriores a su matrimonio (1905), cuando amó a este pintor, aficionado al piano, con quien dejaron de verse en aquella fecha y que evitó reencontrarlo en el retorno a Alemania (1949). Parte de los diarios incinerados refieren esta historia. El 17-3-1943 los relee con vergüenza y conmoción. Son «tristezas de juventud». ¿La vergüenza es haber amado a Paul o no haber consumado el amor con él? «No hay que vivir fuertemente el amor. Por fin puedo decirme que me he lavado de todo aquello. Fue por obra del arte, por ser capaz de volver artístico lo vivido. Sorpresa ante la exigencia, la contrariedad, que sólo pudo aclararse con gran cuidado, la relativa dicha en medio de un fundamental padecimiento. Suficiencia de la ironía, que transforma el objeto en placentero y, por medio de manifestaciones de desprecio, dice gallardamente: *Esto sí que es alegre...*».

Por la misma época (1942) Thomas Mann vuelve a los diarios donde se documentó la que es, seguramente, su única experiencia homosexual, la que tuvo con Klaus Heuser, un chico de 17 años, en 1927. Klaus pasó dos semanas en casa de los Mann, en Munich, y luego volvieron a verse fugazmente una vez más. Estos diarios se han perdido pero queda su reminiscencia (20-2-1942): «...entonces fui un amante dichoso. Lo bello y tocante de la despedida en Munich, cuando yo di por primera vez mi *salto en lo onírico* y apoyé su sueño en el mío. Entonces, sí: lo vivido y lo amado. Negros ojos que derramaron sus lágrimas por mí, amados labios que besé, allí estaban, también yo lo tuve, podré decirlo cuando muera».

La evocación no puede ser más circunloquial y su vínculo con la despedida y la muerte, más elocuente. Thomas Mann, de modo romántico, ama para separarse del delirio amoroso y recuperar la subjetividad. Luego,



el amor, normalmente sin nada físico, sirve como vía de acceso a la invención artística. Armin Martens, Willriam Timpe, Paul, Klaus, aparecen transfigurados en narraciones y ensayos. Viceversa, el cine muestra los bellos fantasmas que el arte proporciona a la fantasía erótica, los rostros de Sabú, Robert Cummings, Henry Fonda, Gene Reynolds, que están allí, aguardando con su certeza hermética, en la sombra de la sala. El otro ejemplo es literario: Stendhal, en carta a su hermana Pauline (1814) cuenta que se ha enamorado de un oficial ruso. Quisiera ser mujer y siente dolores de parto. Desde luego, nada de esto ocurre realmente al muy normalito monsieur Beyle, pero a Thomas Mann le asombra la capacidad del novelista francés para autoexplorarse psicológicamente. Por el contrario, la lectura de los diarios de Platen, un poeta romántico homosexual (enero de 1946) le producen repeluz: prueban que el amor entre varones es ilusorio. «El sentimiento conduce toda realidad al absurdo». No obstante, cuando Thomas Mann quiere hallar una fórmula para su sentimiento amoroso, acude a los versos de Platen:

> Para ti soy el cuerpo del espíritu, el espíritu del cuerpo,
> la mujer del varón, el varón de la mujer.
> ¿A quién has de amar sino al que ya
> con eternos besos expulsa a tu muerte?

Entre los setenta y los setenta y cinco años, Thomas Mann experimenta un par de enamoramientos sintomáticos, que son la melancólica despedida de este mundo erótico, poblado de inhibiciones y fantasmas. Tal vez se trata de una despedida que ajuste la edad al mundo, muy en la línea de su vida. O un accidente químico, ya que los reconstituyentes y hormonas que le aplican tras su operación de pulmón parecen reavivar su potencia sexual, cuando, por fin, creía que se había extinguido.

En julio de 1947, tiene unos *flirts* con un ascensorista de hotel, Louis Marti, y con un guardia de Saint Gallen, de apellido Delvai. La gran escena erótica consiste en ponerse un esmoquin, dar una propina y tomarse una foto junto al ser amado, que, seguramente, ni se entera de estar pasando a los diarios de Thomas Mann.

En julio de 1950 se enamora de otro empleado de hotel zuriqués, Franz Westermeier, que cuenta 19 años. La asociación del amor con el hotel acentúa la imagen de lo pasajero y ocasional. En un hotel se está poco tiempo, se parte de allí para no volver. La diferencia de edad, unida al vínculo de servicio (el empleado lo sirve) también son datos a tener en cuenta.

La historia de Franz, que da lugar a un ensayo sobre la erótica en los sonetos de Miguel Ángel, está narrada de modo conmovedor, irónico y puntual. La voz y los ojos del muchacho hechizan al viejo escritor, quien lo sigue por los corredores del hotel e intenta encontrarlo en el bosque. Admi-

ra sus movimientos, cree que el otro percibe su interés. Sabemos que el rostro de Franz es más bello de frente que de perfil, que sus cabellos son oscuros y revueltos y sus manos, finas. No obstante todos estos detalles físicos, la idea de consumar el amor horroriza a Thomas Mann. Quizás un tierno abrazo, la cercanía de las pupilas podrían bastar. El chico lo rehuye, él busca su mirada. Pedirle una ensalada durante el almuerzo o fuego para un cigarrillo lo acercan al desvanecimiento amoroso. Comenta el asunto con su mujer y su hija Erika, que abundan en bromas. Franz retorna: su nuca, el hueco de su mano con la cerilla encendida, el leve contacto al recibir la propina de cinco francos. Se despiden.

— Tal vez nos veamos todavía, señor Mann.

— Lo espero. Siempre lo veré con gusto.

Éstos son los diálogos de amor entre el anciano maestro de la prosa alemana y el joven camarero suizo. Franz le pide una carta de recomendación para un hotel de Ginebra. Consigue el trabajo y se lo agradece en otra carta, donde abundan los errores de ortografía y de sintaxis. El papel tiembla en la mano del escritor. La imagen del bello muchacho lo obsesiona y se fija en un tenista, en un chófer, un viajero, un azafato de avión. Tiene insomnio y busca la soledad del cuarto de hotel. «Olvidar, dejar las tristezas: la muerte» (11-8-1950). Entonces, se le ocurre ir hacia Miguel Ángel y Platón. El amor es la enfermedad de la imperfección corporal que lleva a la divina perfección: «...incomparable encanto que nada supera en el mundo: el cuerpo del joven varón» (6-8-1950). La pasión es más que humana y resulta bella, aunque la situación (un viejo literato siguiendo disimuladamente los pasos de un *groom*) sea ridícula. A su vez, lo inalcanzable e intocable del cuerpo amado lo vuelve divino. Aunque esté cerca, la distancia es infinita: un tabú infranqueable. Intocable como una nube, acaba por volverse ilusorio. Es el amor de Platen/Platón. El amor es irrealizable y conduce a la única realidad que ocultan las vibraciones del cuerpo: la muerte. Convertida en actitud vital, es la ética de la renuncia, de la goetheana resignación. El cuerpo es efímero, por ello es ilusorio. La forma bella es, en cambio, eterna.

Finis operae

Las prolijas noticias que los diarios contienen respecto al trabajo escritural de Thomas Mann permiten confirmar el tópico de que en la obra de un escritor está su biografía (no su vida, que siempre está en otra parte). La biografía de Thomas Mann es un texto ordenado y escandido por su obra. Biografía escandida y vida escondida, pues.



Cuando acaba *José*, el 4-1-1943, percibe que ha consumado «un monumento del arte, el pensamiento y la obstinación». Thomas Mann preparó la tetralogía bíblica mientras el mundo se preparaba para el fascismo y ambos acaban a la vez. Como posludio, redacta su cuento *La Ley*, obra de posguerra. La derrota alemana lo impulsa a *Doktor Faustus*, proyecto que data de 1905 y para el que sólo se siente capaz en la vejez. Esta novela le permite dividir su vida en dos grandes etapas: la de las «novelas de artista» y la del humanismo: hasta sus 36 años y desde entonces a la setentina. Thomas Mann se ve como el doble personaje de Stevenson, doctor Jekyll y mister Hyde, mitades de un pacto diabólico que desemboca en el *Fausto*. Una experiencia de terror y angustia: la saga que convierte la patología en fábula. El arte es una medicina espiritual, que eleva lo particular a universal. Los diarios muestran este doble nivel, tan típico de una personalidad esquizoide, siempre partida en oposiciones binarias que buscan el tercer término de la síntesis. Hay la cotidianeidad y la obra, que es la sublimación paródica de lo cotidiano, justamente. La vida es instante y dispersión; sólo la obra le da continuidad y forma, o sea razón. Si el fin está próximo, una obra más aleja la muerte, como el cuento nocturno de Scheherazada. Diez años antes del último día, de la última página, Thomas Mann intuye que será un *capriccio épico*, las confesiones del estafador, acaso porque todo artista es un farsante que se confidencia.

Doktor Faustus es el primer libro que se le aparece imposible o, al menos, penoso de elaborar. El cáncer, la operación, el derrumbe de la Alemania nazi, de Alemania *tout court*, enfatizan tal penuria. A menudo Thomas Mann confiesa lo insoportable del cometido. Adrián, el personaje que más quiere entre todos los suyos, es un fascista y un homosexual subterráneo, todo su propio subsuelo siniestro.

El 25-11-1950, cuando acaba *El elegido*, al que ha sumado también *Carlota en Weimar* y *Las cabezas cambiadas*, se queda sin proyectos y considera que su obra está acabada. Lo salva otro proyecto de juventud: *Félix Krull*. Entonces se le revela un elemento esencial de su vida: la *Sehnsucht*, la búsqueda de algo al fin «visible», la nostalgia y el anhelo. Una ética de la disimulación que parte de Schopenhauer, de lo velado y engañoso de la vida, algo que le ha permitido hacer su obra en el alejamiento y el apartamiento de los hombres concretos.

A la torrentera de escritura que lo acompaña conviene sumar la de su epistolario. El registro de sus cartas (1987) ocupa cinco tomos. En principio se pensó que sólo había escrito 20.000 piezas, de las cuales Hans Bürgin y Hans-Otto Mayer ficharon 14.000 en 1977, pero Yvonne Schmindlin, descifradora actual de las libretas, eleva la suma a 67.500, de las cuales 30.000 son manuscritas y el resto, dictadas, en su mayoría a Katia, su mujer.

Alguna cifra más permite advertir que, junto con Kafka, Thomas Mann es el escritor más *leído* de la posguerra germánica. Johannes Werner, respecto a *Doktor Faustus,* contabiliza 450 entradas entre 1953 y 1968, lo cual rellena 30.000 páginas. Una bibliografía ilegible, a la que se añade, modestamente, este artículo. Rudolf Wolff, de 1947 a 1983, cuenta 1.000 entradas y 70.000 páginas, entre las del autor, secundarias del mismo y corresponsales/comentaristas. Una población de Scheherazadas.

Heim

Thomas Mann salió de Munich en 1933, vivió en Zürich hasta 1938, cuando se instaló en Princeton y, a partir de 1941, en Pacific Palisades, en California. Como los diarios, la casa le valió de elemento identificatorio, constancia de los objetos y de su reparto espacial. Rescató muebles, cosas decorativas y libros. En todo lugar, los volvió a reordenar como siempre. Cada tanto, sus casas presentaban un aspecto penoso: eran las víctimas de una mudanza. Durante días o semanas faltaban utensilios, las paredes estaban desnudas, no había un tocadiscos con el cual celebrar el cotidiano viaje al «otro lado» de la vida, o, quizás, al lado auténtico de la vida.

El 14-5-1945 su hijo Klaus le telegrafía con la noticia de que la casa de Munich había sido destruida en un bombardeo. En 1946 Thomas Mann piensa en reconstruirla. Pero la nostalgia constante lo puede: volverá a Suiza. No tanto por razones prácticas (en Suiza no hay macartismo ni llegará la posible tercera guerra mundial) sino por acordar el destino con la biografía: le gustaría morir en Suiza, en la Suiza germana, que es como una Alemania donde no ocurrió en nazismo.

A esta nostalgia del *Heim* (lugar familiar donde quisiera terminar) se une la doble extrañeza que siempre le produjeron los Estados Unidos. De movida, por ser un «país que no es ningún país» (22-5-1943). Es una colonia cuya única rectificación sería volver a integrarse con Inglaterra, como Canadá. No hay en ella debate político, sino corrupción, politiquería y gangsterismo, cualidades salvajes que no alcanza a compensar el desarrollo técnico.

> No creo en este país, hace mucho que ya no creo en él. Está minado, paralizado, lleno de azar, como el resto de la llamada civilización. Es posible que ya no nos brinde ninguna seguridad. Hablamos a menudo de la total ruptura... (16-6-1940).

Las alternativas son, en cualquier caso, peores: México, Cuba. Le ofrecen un viaje de conferencias a Sudamérica y lo rechaza. Allí está la tierra de su madre, que evita conocer, tocar. Quedan lugares inacreditables; como la China. Luego, la presión xenófoba y su secuela de posguerra, el macar-



tismo, acaban de enrarecer la atmósfera norteamericana. Acusaciones de comunismo, de judaísmo, el mero hecho de ser extranjero y europeo, lo señalan como corresponsable de una guerra en la que los Estados Unidos deben intervenir por culpas ajenas. La excepción es Roosevelt. A su muerte, anota el 16-4-1945: «Termina una época. Esta América ya no será aquélla a la cual llegamos. La amistosa acogida oficial ha de faltar. También desaparecerán Wallace, Mac Leish, Biddle».

A fines de 1946, el macartismo se pone en marcha. La Biblioteca del Congreso es investigada como nido de comunistas. En 1947 se expulsa al músico Hans Eisler. En septiembre de 1948, la publicación de *Doktor Faustus* es recibida con críticas adversas. En 1949 Dean Acheson promete «limpiar de rojos» el Departamento de Estado. En el mes de junio se abre una investigación sobre Thomas Mann y éste imagina marcharse del país. En julio de 1950 la idea de reinstalarse en Suiza se refuerza. Los amigos que lo acompañan en el exilio forman una Alemania irreal, una Alemania sin Hitler, sin división, sin ocupación militar de posguerra. Son la «ninguna parte» de la casa trashumante. Lo mejor es llevar toda la barraca a Zürich.

Más apuntes

Thomas Mann (se nos olvidaba) mantuvo, aparte de sus diarios, catorce libretas de apuntes entre 1893 y 1937, con un apéndice de 1947. Las que se llevan publicadas son la primera media docena y llegan hasta 1906. Contienen anotaciones utilitarias, citas, apuntes para sus obras en curso. Vale la pena recorrerlas para encontrar algunas líneas que se reiteran en los diarios y que suplen la ausencia de los que fueron quemados en su momento.

Tempranamente, Thomas Mann se define por su vocación. Es y será un escritor, aunque, al empezar los apuntes, no tenga escrito ningún libro. Lo importante —reflexiona— no es tener un destino bueno o malo, sino «un lugar definido en el mundo», saber cuál es la jugada decisiva en el juego de la existencia y jugar a ella: una lógica romántica del azar. Ya en 1896 lee los diarios de Platen que, como hemos visto, serán una relectura senil y, a fines de 1898, escribe el poema «Monólogo», de modestos alcances literarios, quizá subrayados por la traducción, pero que merece la pena transcribir, porque es un autorretrato alegórico perdurable:

> Soy un infante pueril y débil
> y sin rumbo gira mi espíritu
> y, vacilante, estrecho cualquier mano firme.
> Y, a pesar de ello, en el fondo tengo esperanza
> de que todo lo que pienso y siento
> gloriosamente pase de boca en boca.



> Ya suena dulcemente un nombre en el país,
> al azar, ya muchos me nombran:
> otros, con juicio y entendimiento.
> A menudo sueño con una tenue corona de laurel
> y me despierto en la inquieta noche;
> una corona que quiere ceñir mi frente como pago
> de lo bueno que haga.
> («Bueno» sustituye a «bello», que está tachado).

En la reflexión sobre el par montaña/mar, que luego será convertido en montaña/llanura, en *La montaña mágica*, la elección por la altura se liga al lugar imaginario eminente que ya se concede el ambicioso poeta de «Monólogo». La montaña es símbolo de lo alto, tormentoso, extraordinario, aislado: desde ella se tienen puntos de vista elevados y lejanos sobre lo que está abajo. El mar, en cambio, es gregario, chato, insistente como lo cotidiano y con perspectivas igualitarias.

También se advierten las raíces de su dualismo, de su lógica binaria y la utopía de la síntesis. Para ello, se cuenta con su nombre de elección, Thomas (tiene varios pero escoge éste). En arameo, Thomas significa «gemelo». Es uno y el otro, acaso son Caín y Abel, o Jacob y Esaú. Es el griego Dydimos. En *Buddenbrooks*, el adolescente que puede ser autobiográfico se denomina Hanno, Jano, el dios bifronte. Tomado de Schopenhauer, el joven Thomas Mann desarrolla un dualismo sexual: carácter paterno e intelecto materno. El matrimonio ideal reúne al varón más noble de ánimo y a la mujer más espiritual y astuta. Goethe exclama: «¡Duplícate y reza!» y Nietzsche aporta la observación acerca de las mujeres con inclinaciones intelectuales, que tienen algo de varonil y son sexualmente desordenadas. Nietzsche contaba con el ejemplo cercano de Lou Salomé, pero diseña un retrato bisexual. Quizás, el joven Thomas Mann anota estas reflexiones porque su imaginario también lo es: una mujer con desórdenes sexuales (controladísimos, eso sí) que se cree varón. En cualquier caso, lo definitorio del varón es la esterilidad, así como, de la mujer, la fecundidad. De algún modo, lo opuesto a Schopenhauer. De todas maneras, apostilla de nuevo Nietzsche, gracias al *Unterleib* (las bajuras del cuerpo, enfaticemos: las bajezas) el ser humano se libra de considerarse divino.

Otro dualismo es cultural pero, en Thomas Mann, simbólicamente sexual. Su destino «geográfico» en el mapa espiritual de Alemania es ir desde el arriba nórdico (Lübeck, ciudad natal) al abajo sureño (Munich, la ciudad de emigración). El protestantismo literario y el visual catolicismo, la Hansa y Baviera.

> El espíritu, en oposición al arte y a la vida, es, por naturaleza, nihilista. Quiere la nada, que deviene paz y pureza. Una llama inquieta que, liberada, lo destroza todo



(...) El espíritu conduce la guerra contra la vida. Exige más talento luchar contra la vida que luchar por ella.

Enseguida, en *Fiorenza* y en *Gladius Dei*, la figura del asceta en la ciudad de los placeres, Savonarola en Florencia y el místico en Munich, pondrá en escena esta oposición. En el Thomas Mann maduro, será la dialéctica, siempre abierta, entre espíritu y vida, sintetizada en el arte.

Tales oposiciones contienen una definición estética, que es la crítica al naturalismo. Alimentado de Zola y Tolstoi, el tierno escritor encuentra en Paul Bourget un apoyo para tomar distancias. En *Le disciple* hay un retrato del joven modélico de 1889: «...un hombre cínico y deliberadamente jovial, cuya religión cabe en la sola palabra goce, y el que reúne todas las aristocracias de los nervios y el espíritu, un epicúreo intelectual y refinado».

El naturalismo intenta confundirse con la vida, considerando que ella es «natural» y que el arte puede dar cuenta de tal naturalidad con una segunda naturaleza equiparable a la primera. «Dar todo por descubierto es un profundo error, es tomar el horizonte por el límite del mundo». Románticamente, entonces, el arte ha de ocuparse, siempre, de ir más allá. Más allá, donde hay otro horizonte que tampoco es el límite del mundo, y así infinitamente.

Las libretas (año 1899) recogen el retrato de Paul Ehrenberg, amado por el joven Thomas Mann y, tal vez, también, su amante incorpóreo. Lo trazan unos versos anónimos en francés:

En escasos días sólo has sido
el banal instrumento de mi arco vencedor.
Y como una melodía que suena en un bosque * de guitarras
hice cantar mi sueño en el hueco de tu corazón.
(*Bois* es madera y bosque a la vez).

Otro retrato no aparece tan idealizado por el amor, sino distanciado por la observación irónica: «Paul es tan vulgar que no puede creer que pueda morir alguna vez. No le vale la muerte como consagración y transfiguración». En esos años, Thomas Mann proyecta escribir una novela, *Los amados*, uno de cuyos personajes se llama Paul, que es su nombre tachado y el nombre de Ehrenberg. Las libretas conservan algún fragmento:

Llegaste tan lleno de vida que me conmoví, una suerte de golpe doloroso que me dejó mudo por una hora, despreciable y desesperado. No puedo con ello...

Paul es un personaje laborioso, sociable, serio, que no entiende de bromas. Es diletante, fresco, animoso, tiene buen entendimiento y una mirada limpia. Una escena de la novela (el violinista que muere de un disparo en un tranvía) pasará, con los años, a *Doktor Faustus*, donde «Paul» es convertido en Rudi. Mira al asesino como quien espera el final. Thomas Mann

* Bois *es madera y bosque a la vez.*

era violinista aficionado y Paul, pianista. En Rudi, el violín es un atributo del otro, del mismo.

Amar es como asistir a una fiesta rumorosa, sin participar en ella. El ser amado produce el efecto de una exclusión. Amar es ser excluido. Te amo, me excluyes. Si la memoria es enfermedad y agonía, el olvido es curación. Parece ser la conclusión de la inexistente novela, tomada de Nietzsche *(Genealogía de la moral).*

En otros proyectos, Thomas Mann completa el cuadro de cercanía y alejamiento que será su modelo amoroso (totalmente desvinculado del matrimonio, unión con la mujer, la fertilidad y la vida): el platonismo de Lorenzo de Medicis se opone al puritanismo de Savonarola *(Fiorenza)* como dos modos de llegar a la pureza del alma y el olvido del cuerpo que se reúnen en la enfermedad: atravesar el cuerpo o abstenerse de él. El cuerpo del amado será, regularmente, impenetrable, y la enfermedad llegará para instalar la lucidez del confín y el aniquilamiento.

Para completar este cuadro de páginas autobiográficas de Thomas Mann, ya que este artículo tiene que acabar alguna vez, traigo a colación un texto renegado por el escritor, una breve narración hecha durante la primera guerra, quizá con el sano propósito de apoyar la causa alemana y el más sano resultado de desmentirla: *Federico y la gran coalición* (1915).

Thomas Mann se autorretrata en las poco modestas especies de Federico el Grande de Prusia, un monarca ilustrado, alemán de confines, pegado al mundo eslavo y seducido por el esplendor francés. Un soldado volteriano y aficionado a la música, menú de símbolos que ya pueden resultarnos familiares.

El Federico de Thomas Mann es un joven de aspecto infantil, pequeño, regordete, ruboroso, de ojos miopes y nariz pegada a la frente. Poco agraciado, en suma, «el más petiso del reino», según observa un viajero.

Tiene una radical voluntad de soledad y se enfrenta con un enemigo que reconoce imbatible, una poderosa coalición europea. En verano, se levanta a las tres de la mañana y, tras la *toilette,* empieza a trabajar. No le atraen los placeres, salvo la música. Es un déspota que considera indignos a los demás y a la humanidad, «una raza maldita». Todo lo controla y se ocupa personalmente de las obras públicas. Nadie puede viajar sin su permiso y sólo con el dinero que el rey le otorga. Monopolizador del poder, desprecia las religiones y las trata con indiferencia.

Federico vive separado de su mujer y trabaja como un monje vestido de soldado. Es ascético y fuma constantemente. Ha tenido amantes pero nunca se enamora: las mujeres le merecen un trato malvado y siniestro. Se dice que es impotente a causa de una operación. Thomas Mann, y con razones muy íntimas, desdice lo que insinúa Voltaire, que Federico es homosexual (algo notorio y confirmado por la historia).



El rey no permite que sus oficiales se casen. Quiere un Estado masculino, en unos tiempos en que casi todas las potencias europeas son regidas por mujeres. Angustiado, se encierra en casa y elabora el ideal de enfrentarse con Europa, o sea contra una coalición femenina. Para ello proyecta unir a Prusia con Sajonia, esbozando la futura Alemania. Federico odia, tiene un control inhumano sobre sus nervios, quiere someter a Europa, es amargo de humor. Desconfía del derecho y cree que los demás respetan sólo el triunfo.

Intentando descifrar la fatalidad histórica, lucha y sufre como un superhombre. Ama el espíritu, la razón y las luces pero, también, lo demoníaco, problemático y productivo de su esencia. Su oculto instinto cree concertarse con algo objetivo: el empuje del destino que es el espíritu de la historia.

Por fin, Federico es una víctima. Su juventud fue ofrendada al poder y su madurez, al Estado. Se ha creído libre pues, en definitiva, fue un filósofo y no un rey. Se dedicó a perfeccionar la misión terrenal de un pueblo, no a gobernarlo. Su exaltación más clara es el suicidio heroico. Es decir: el Federico de Thomas Mann, en 1915, es el anticipo de Hitler. En el autorretrato, este escritor que jugó siempre a pactar con el demonio, está exorcizando al enemigo. Luego habría de consagrarse a combatirlo. Al crear a Federico, Thomas Mann pudo, finalmente, enfrentarse con Thomas Mann.

Blas Matamoro

Bibliografía

THOMAS MANN: *Tagebücher (1937-1950)*, cinco volúmenes, edición de Peter de Mendelssohn e Inge Jens, Fischer, Frankfurt, 1980/1991.

———: *Notizbücher 1-6*, ed. Hans Wysling e Yvonne Schmindlin, Fischer, Frankfurt, 1991.

———: *Autobiographisches*, ed. Hans Bürgin, Fischer, Frankfurt, 1968.

———: *Friedrich und die grosse Coalition. Ein Abriss für den Tag und die Stunde*, Cotta, Stuttgart, 1990.

VOLKMAR HANSEN-GERT HEINE (ed.): *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann*, Albrecht Knaus, Hamburg, 1983.

BLAS MATAMORO: «Thomas Mann en sus diarios», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 371, mayo de 1981.





El grupo «Orígenes» y España

I

La aparición en La Habana de la revista *Verbum* en 1937, significó el nacimiento de un grupo literario y artístico que dos años más tarde encontraría una mayor configuración coral en la revista *Espuela de Plata* (1939-1941). Aunque al inicio se le llamó el grupo de *Espuela de Plata*, con el paso del tiempo, la incorporación de nuevos miembros y la publicación posterior de la importante revista *Orígenes* (1944-1956), se le llegó finalmente a conocer como el grupo «Orígenes». Dicho grupo, liderado por José Lezama Lima, estaría compuesto, entre otros creadores, por los escritores Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Lorenzo García Vega y el presbítero Ángel Gaztelu, nacido en España en 1914 y llegado a Cuba en 1927. Para la historia de la literatura cubana ellos constituyen un coherente y significativo grupo dentro de la tercera generación de los tiempos de la República, según la clasificación de Raimundo Lazo (39)[1].

En página anterior: Palacio Aldama, La Habana. Foto de Manuel Méndez-Guerrero.

Fue precisamente durante el período inicial del grupo «Orígenes» cuando ocurrió la Guerra Civil Española (1936-1939). El destino sociopolítico de España constituyó una gran preocupación no sólo para numerosos escritores cubanos (los futuros origenistas incluidos), sino también para prestigiosos escritores hispanoamericanos como Pablo Neruda, César Vallejo y Octavio Paz, y así quedó plasmado en sus respectivas obras y actitudes. Varios intelectuales cubanos publicaron textos de carácter político sobre España (i.a., *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* de Nicolás Guillén y *Momento español* de Juan Marinello) y participaron en diversas actividades de apoyo a la República, tales como las Brigadas Internaciona-

[1] *Para un estudio más detallado de las peculiaridades de este grupo dentro de su generación, véase mi libro* Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano.

les y el Segundo Congreso Internacional de Escritores y Artistas Antifascistas por la Defensa de la Cultura celebrado en Barcelona, Valencia y Madrid en 1937[2]. Entre los futuros origenistas (algunos de ellos muy jóvenes todavía), sin embargo, la preocupación por España se manifestó inicialmente en *Verbum* a través de un marcado interés por la cultura española, tanto la representada por los contemporáneos republicanos que comenzaban a sufrir los efectos de la guerra fratricida (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Pablo Picasso), como la representada por las figuras clásicas del Renacimiento y el Siglo de Oro (Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz).

En los escasos tres números de *Verbum* aparecen varios textos al respecto, entre los que destacan el ensayo «El secreto de Garcilaso» de Lezama (1.1 [1937]: 9-41), los poemas «Fray Luis de León» y «San Juan de la Cruz» de Gaztelu (1.2. [1937]: 24-25), la «Epístola a Pablo Picasso» de Eugenio D'Ors (1.3 [1937]: 3-10), las notas de Baquero sobre dos «Poemas póstumos de García Lorca» (1.3 [1937]: 53-56) y las dos colaboraciones de Juan Ramón Jiménez: «Brazo español» (1.1 [1937]: 3-8), sobre cuatro pintores españoles, y «Límites del progreso» (1.2 [1937]: 3-11). La sola aparición de esos nombres (García Lorca, Picasso, Juan Ramón) en la revista revelaba, a la manera peculiar del grupo (es decir, de forma precisa pero implícita a través del diálogo cultural, sin altisonantes discursos políticos), a qué parte de la dividida España se afiliaban los editores de *Verbum:* la España republicana, entonces en guerra contra la España nacionalista de Francisco Franco. Además, los propios textos de los jóvenes cubanos revelaban lo que sería, ya desde esta primera revista, un auténtico y constante interés del futuro grupo «Orígenes»: la reflexión sobre España y lo hispánico, y su significación dentro de la expresión literaria y la circunstancia cubanas.

Desde la época de *Verbum*, este interés había sido aupado por el conocimiento personal de dos españoles de prestigio, de paso entonces por La Habana: Juan Ramón Jiménez y María Zambrano. Para los jóvenes origenistas, el apoyo explícito (en forma de colaboraciones para sus revistas, prólogos a sus libros, cartas, tertulias) que recibían de ambos españoles significaba, dentro del espacio cultural cubano de la época, una forma de ratificar sus nuevas orientaciones ideoestéticas frente a aquellos coterráneos suyos que tan escasamente los comprendían y tan acérrimamente los criticarían años más tarde. Esto explica que haya sido una filósofa española quien escribiera uno de los primeros ensayos interpretativos sobre la poesía origenista recogida por Vitier en la antología *Diez poetas cubanos: 1937-1947*. En su ensayo «La Cuba secreta», publicado por primera vez en *Orígenes* (5.20 [1948]: 3-9), Zambrano analiza dicha poesía a la luz del contexto histórico-cultural cubano y, en íntima consonancia con la visión de

[2] A dichas brigadas se incorporó Pablo de la Torriente Brau y a dicho congreso asistieron Nicolás Guillén, Juan Marinello, Alejo Carpentier y Félix Pita Rodríguez, todos ellos pertenecientes, según Lazo, a la segunda generación de los tiempos de la República (37-38).



Lezama y Vitier sobre el grupo, afirma que en la obra origenista se puede encontrar la historia secreta de una nación dormida pero a punto de despertar para la *otra* historia desde la poesía: «Despertar poético, decimos, de su íntima sustancia, de lo que ha de ser el soporte, una vez revelado, de la historia y que ha de acompañar al pensamiento como su interna música» (María Zambrano 48).

Como en *Verbum,* es notoria la presencia de España, recién salida de la Guerra Civil, en la segunda revista del grupo, *Espuela de Plata.* En sus seis números aparecen colaboraciones de Zambrano, Juan Ramón, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas y José Ferrater Mora, todos ellos simpatizantes de la recién derrotada República Española y exiliados en las Américas (varios de ellos pasaron, además, algún tiempo en La Habana). Estas colaboraciones transfieren a *Espuela de Plata* parte del prestigio que dichos escritores habían alcanzado ya en su país de origen. También está presente en la revista la España republicana a través de dos textos dedicados a Antonio Machado y a Miguel Hernández. Dentro de la resuelta tensión entre lo nacional y lo universal mostrada por la revista[3], su preponderante órbita española era índice de una significativa preferencia y orientación ideoestética del grupo.

Hacia fines de los años veinte, la reflexión sobre la identidad y la cultura cubanas había tomado rumbos nuevos en la Isla: apaciguadas las aguas de enemistad hacia todo lo hispánico que habían alimentado las guerras de independencia y las dos primeras décadas republicanas[4], los escritores cubanos de la segunda generación de la República comenzaron a mostrar una actitud más comprensiva y de mayor acercamiento hacia España y la herencia española en Cuba; actitud que culminó en el apoyo militante de varios de ellos a las fuerzas republicanas durante la Guerra Civil.

Baquero ha explicado suficientemente ese rechazo, en la Cuba de principios de siglo, a todo lo que había sido el siglo XIX cubano, por ser un siglo colonial marcado por la que consideraban ominosa presencia de la Metrópoli: «Como hubo un apartamiento político de España, también lo hubo espiritual», e ingenuamente se creía que «la ruptura de un nexo político implicaba la automática autoctonía de una cultura», sin comprender aún que «el espíritu no sabe de instituciones, y que su ambiente propio es la continuidad, la atención y cuidado de las raíces, el enriquecimiento de sus direcciones y caracteres» (262). Fue sólo después de 1927 cuando la investigación y preocupación por el pasado cubano dejó de ser un mero culto a las glorias nacionales para ser, además y fundamentalmente, una «voluntad cultural genuina» enfrascada en la búsqueda de un escalón donde apoyarse para ascender, de una «razón de permanencia» que ya los creadores

[3] *Preocupados por la consecución de una expresión literaria y artística que fuera a la vez cubana y universal, los directores de* Espuela de Plata *habían escrito en el editorial inicial de su revista lo siguiente: «Convertir el majá en sierpe, o por lo menos en serpiente. La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos» (A [1939]: 1).*

[4] *Las guerras de independencia se iniciaron en 1868 y culminaron con el triunfo de las tropas independentistas cubanas en 1898; cuatro años más tarde, en 1902, se proclamó la República de Cuba.*



de la segunda generación de la República, agrupados en torno a la *Revista de Avance* (1927-1930), sentían que les faltaba:

> Si para el ser cívico teníamos sobrado con la lección de los creadores de la patria, el ser cultural, el más auténtico ser del hombre, requería más profundos cimientos, más hondas raíces (Baquero 263).

De estas observaciones de Baquero sobre la necesaria revaloración y asimilación espiritual del siglo XIX cubano por las nuevas generaciones, se puede extraer un corolario que atañe a España como parte integrante e insoslayable de ese pasado y, por lo tanto, de la identidad nacional: un acercamiento más reflexivo y tolerante a la sustancia espiritual de la ex-Metrópoli permitiría a los creadores cubanos lograr un mejor conocimiento de sí mismos y encaminarse por vías más seguras hacia la consecución de una expresión nacional de carácter y relevancia universales. Lograr tal expresión constituía la preocupación central del grupo. Alejados tanto de la mentalidad culturalmente colonizada que desprecia lo nacional, como del prejuicio provinciano y chauvinista ante lo extranjero, los origenistas proponen que la creación y la expresión nacionales debían retomar libre y fecundamente sus originales impulsos foráneos[5].

Además, la expresión americana (de la cual la cubana es una modalidad), en sus momentos de mayor esplendor, había mostrado ser, según Lezama, un «protoplasma incorporativo» de diversas influencias foráneas. Esta «voracidad», sigue explicando Lezama en su ensayo *La expresión americana* de 1957, tiene una herencia esencialmente hispánica: obligado por su historia, el español ha tenido «el genio de ser influenciado», pero siempre a partir de un centro de fundamentación y resistencia de raíz hispánica; de ahí que en España «las influencias no puedan ser caprichosas o errantes, sino esenciales y con amplia justificación histórica». El duro centro de resistencia hispánico recibe las influencias, asegura Lezama, «con reverencia ética, con fervor ascético» *(Confluencias* 291)[6].

Entre esos impulsos o influencias foráneas, lo hispánico ocupaba, pues, para los escritores origenistas, un lugar preponderante. Así parecían exigírselo, por diferentes razones, la propia historia de la Isla (400 años de colonialismo español), la circunstancia sociopolítica de los años de *Orígenes* (la intromisión norteamericana en los destinos de la República) y el instrumento de expresión de todos ellos, la lengua española. El dominio y el enriquecimiento de la expresión nacional mediante la asimilación de la virtuosa técnica de la prosa y poesía barrocas españolas significaban, para muchos origenistas, un afán de realización vital en la plenitud y solidez verbal hispánica. Este acercamiento prioritario a España constituía, pues, en realidad, un mayor acercamiento y una mejor definición de una modalidad

[5] *Así lo señalaba Vitier en sus conferencias sobre* Lo cubano en la poesía *de 1957: «El ocultamiento de raíz marina y la apertura aérea de nuestro ser, nos permitirían una recepción excepcionalmente libre y fecunda de las esencias más espirituales de la cultura. Venturosamente al margen, en lo posible, del siniestro curso central de la Historia, y limpios de ese resentimiento con España y Europa que mancha, obsesiona y fanatiza el alma de otros pueblos hispanoamericanos, estaríamos en una disposición privilegiada para rescatar las alegrías matinales de la creación, si fuéramos capaces de entrar en contacto con las fuerzas positivas que laten detrás de nuestros vicios y flaquezas» (582).*

[6] *Para Lezama, el centro de resistencia hispánico lo constituye el «roquedal castellano», cuyo equivalente americano es «el espacio gnóstico, abierto» del Nuevo Mundo* (Confluencias *291). Dicho espacio gnóstico —que recibe, incorpora y resiste en su diferenciación— se observa, según Lezama, en el Valle de México sobre el que operó el* Primero sueño *de Sor Juana Inés de la Cruz, en «la zona andina sobre la que operó el barroco, es decir, la cultura cuzqueña», en «las coordenadas coincidentes en la bahía de La Habana»* (Confluencias *285) sobre las que Gaztelu escribió su «Romance de la bahía de La Habana»* (Verbum *1.2 [1937]: 26-28) y, como veremos en la segunda parte de este trabajo, en la noche insular sobre la que operaron numerosos textos origenistas per-*



de *lo cubano* a partir de sus momentos de fundación, de sus *orígenes*. Por esto aseguraba Vitier que:

Frente a esa imagen constante y normal de lo cubano, se ha levantado siempre, solitario y heroico, el empeño fundacional de la trascendencia, de la gravedad, de la sustancia, alimentado cada vez de modo distinto en la raíz hispánica, como lo muestran los casos de Martí y de Lezama, concluyentes a este respecto *(Lo cubano* 576).

En la obra individual y colectiva del grupo «Orígenes», Baquero encontraba, pues, una continuidad de esa «voluntad cultural genuina» que habían estrenado los escritores de la generación anterior. Pero en el nuevo contexto sociopolítico de los años de «Orígenes» (son los años de la frustración republicana posmachadista, el entreguismo de una parte importante de la burguesía nacional y la creciente influencia norteamericana en la Isla)[7], dicha voluntad o tendencia cultural se volvía a plantear con diferentes perspectivas y propuestas de solución: «La nación había consistido en una dilución de sus jugos, en un escaparse sus aromas mejores —afirmaba Baquero—. Se imponía concentrarla en espíritu, en forma, en expresión» (264), es decir, encontrarle, crearle y fijarle una *tradición* que sirviera de bastión de salvación y resistencia a la identidad nacional frente a los agentes externos e internos de desintegración[8]. Esta tradición no se entendía como una suma pasiva de instancias del pasado sino como «una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa»: una «tradición por futuridad», dinámica y ejemplar, capaz de indicar más nobles derroteros al cubano, se explicaba en *Orígenes* (6.21 [1949]: 61).

Lejos estaban los origenistas de pensar que la fijación de una peculiar tradición nacional implicara una necesaria ruptura con lo hispánico, sino todo lo contrario. Analizando la pretendida ruptura con España y la protesta antihispánica de Fray Servando Teresa de Mier, Lezama califica de «sorpresa muy americana» el hecho de que cuando el hombre americano cree romper con la tradición hispánica, en realidad la reencuentra en él, agrandada *(Confluencias* 249). Para el americano, esta relación con su tradición constituye, además, una garantía de la mayor calidad y futuridad de su empresa vital. Así lo percibe Lezama en el «herético» fraile mexicano:

Su proyección de futuridad es tan ecuánime y perfecta, que cuando ganamos su vida con sentido retrospectivo, desde el hoy hacia el boquerón del calabozo romántico, parece como lector de destinos, arúspice de lo mejor de cada momento. Creador, en medio de la tradición que desfallece, se obliga a la síntesis de ruptura y secularidad, apartarse de la tradición que se resguarda para rehallar la tradición que se expande, juega y recorre destinos *(Confluencias* 250).

Por eso el grupo, al buscar concentrar en una tradición salvadora y resistente las esencias espirituales de la nación, se identificó primero con la

meados de influencia sanjuanista.

[7] *Según Oscar Pino Santos, el sistema de dominación imperialista yanqui en Cuba experimentó algunos cambios sustanciales entre 1934 y 1958: «El período semicolonial había llegado a su fin —mayo de 1934: abrogación de la Enmienda Platt— para abrir paso al inicio de un período neocolonial» (52). Con la llegada de Fulgencio Batista, hombre de confianza del gobierno estadounidense, al poder, en 1940, se agudizó aún más la influencia norteamericana en la Isla (Darushenkov 42).*

[8] *Preocupada por la situación sociopolítica del país,* Orígenes *afirmaba en 1949 lo siguiente: «Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX... [L]as fuerzas de desintegración han sido muy superiores a las que en un estado marchan formando su contrapunto y la adecuación de sus respuestas». Pero esta corrupción política y sus efectos negativos sobre la supervivencia de la nación podrían ser contrastados, opina* Orígenes, *«si en otros sectores del gusto y de la sensibilidad» se proyectara «un deseo de crear, de mantener una actitud de búsqueda de lo capital y secreto» de la identidad cubana. Esta era la misión poético-política del grupo: alcanzar, en «un país frustrado en lo esencial político», «virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza» como eran, según la revista, la cultura y la creación* (poiesis). *De*

España clásica (Renacimiento y Siglo de Oro) y contemporánea (republicana), y después, en *Clavileño* (tercera revista, editada por una parte del grupo entre 1942-1944), con el período colonial cubano, fundamentalmente el siglo XIX[9]. Según Vitier (uno de los directores de *Clavileño),* las esencias de *lo cubano en la poesía* incluyen «un cúmulo de valores y significados que han ido revelándose en el proceso histórico» de la Isla: algunas de dichas esencias atraviesan la poesía cubana «desde los orígenes hasta hoy, otras tienen su mayor vigencia en la Colonia, otras aparecen o se definen más visiblemente con la República» *(Lo cubano* 574).

Este nuevo acercamiento a España (y a lo hispánico) tenía también, de manera consciente o intuitiva por parte del grupo, una función política: significaba una actitud de oposición a la creciente influencia anglosajona en la Isla. Se trataba de fijar lo hispánico no sólo como componente fundamental, entre otros, de una identidad nacional no-anglosajona, sino también como sólido bastión desde donde comenzar a *resistir por el espíritu* los embates desintegradores de la nación provenientes del exterior.

Este acercamiento a España no implicaba en forma alguna un restablecimiento de las antiguas cadenas coloniales, sino un diálogo de amistad libre y fecundante, pues confiaban en la capacidad del espíritu cubano de escapar siempre a toda sujeción y realizarse más allá de los avatares políticos y económicos. Por eso afirma Vitier que si en lo económico y hasta político, Cuba, como fruta madura de una rama lejana «del árbol hispánico», había caído en las manos del imperialismo norteamericano, vistas las cosas «desde el ángulo espiritual, comprobamos con asombro que no, que la fruta no cae en las manos yanquis, sino que se deshace y evapora en la brisa como un perfume inapresable», porque

espiritualmente nos escaparemos siempre, en la sabrosa onda inapresable del pueblo y en la flor alta y libre de nuestra sensibilidad, a las pujantes simplificaciones norteamericanas, del mismo modo que nos escapamos de las ancestrales obstinaciones españolas *(Lo cubano* 584).

En su acercamiento a España, *Espuela de Plata* y, años más tarde, *Orígenes,* pondrán énfasis, como ya vimos, en la España republicana que representaban sus ilustres exiliados. Al tomar partido, de manera implícita, contra la dictadura fascista de Franco, los origenistas se colocaban a favor de los ideales democráticos que también estaban en crisis en la Isla: «Tendrá que ver/ cómo mi padre lo decía:/ la República.../ Yo, que no sé/ decirlo: la República», escribió por aquellos años el origenista Diego (64-65). Para el grupo, esa república ideal que en Cuba era un espejismo, venía a encarnarse en los españoles exiliados en las Américas. Asimismo, la recta conducta personal y los ideales humanistas que mostraban aquellos exiliados hacían más factible su presencia en las revistas del grupo, pues era ya

esta forma, lo político se integraba a lo poético (la imagen), se preservaba allí, se mejoraba, en espera de su próxima encarnación o resurrección en la historia. Orígenes *confiaba, por tanto, en la consecución de una poesía nacionalmente ejemplar: una poesía que, al mostrar «una realidad aún intocada» pero «deseosa de su encarnación», cobrara «su tiempo histórico» y entregara «claridades y agudezas que despertarían advertencias fieles» en sus compatriotas (6.21 [1949]: 60-61).*

[9] *Al respecto véase «El siglo XIX cubano y la fundación de una tradición nacional» en mi tesis doctoral* El grupo Orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso, *págs. 175-179.*



preocupación de varios origenistas la fusión en el creador de una práctica artística de calidad universal y una ética profesional y social incorruptible. Martí era el ejemplo, en tanto que gran creador que «asumió poesía y sacrificio, en una idéntica sustancia» (Vitier, *Lo cubano* 577).

Todas estas circunstancias (culturales, literarias, éticas, históricas, sociopolíticas) pertinentes al acercamiento a España operaban, con mayor o menor conciencia e intuición, en cada creador origenista durante aquellos años de su conformación como grupo.

II

Pero interesa además a los origenistas la reflexión sobre la génesis de la creación artística y, dentro de ella, el concepto de la *imago* como una fuerza capaz de operar no sólo en la historia sino también en la obra de otros escritores: «la *imago* como una fuerza tan creadora como la semilla», afirma Lezama. Un inequívoco signo de la universalidad de una obra lo constituye su capacidad de reaparecer «en las transmutaciones y misterios imaginativos de otros creadores» alejados de la latitud y paisaje originales, asegura Lezama en *Orígenes* (9.31 [1952]: 66-67). Un español universal que reaparece ampliamente en la obra del grupo «Orígenes», ya desde el temprano poema «San Juan de la Cruz» de Gaztelu aparecido en *Verbum* (1.2 [1937]: 25), es San Juan de la Cruz. Tanto las obras personales como las revistas colectivas del grupo muestran un creciente y peculiar interés por la personalidad y la poesía del místico español, quien constituye para ellos un importante motivo de inspiración ética y poética. A continuación señalaremos las diversas connotaciones que presenta, entre otros, el motivo sanjuanista de la «noche oscura» en la obra origenista, y más particularmente en las poéticas respectivas de Gaztelu y Lezama, directores de la cuarta revista del grupo, *Nadie Parecía* (1942-1944).

La esencial connotación religiosa que San Juan da al motivo de la noche reaparece explícitamente en la poética de Gaztelu. Como en el poema «Noche oscura» del místico español, la voz autorial de muchos poemas de Gaztelu se siente despertada, animada y conducida por Dios. Así se revela en su «Oración y meditación de la noche»:

Quisiera callar... pero su ardor irresistible es quien mueve mi voz
esta noche en que estoy encumbrado como en monte de delicias,
tan cercano, ay, del cielo que podría arrancar con las manos
el árbol de la noche tan florido, la emoción tan clara de sus frutos.
Oh noche, monte ilustre, alto, cuajado paraíso,
recreado por la estrella, fruto que en mi mano inventa un cielo,
que examina mi garganta y la enciende en nuevo cántico (126).

La poesía de Gaztelu revela, sin embargo, ciertas modificaciones de sensibilidad y orientación en su forma de asimilar el motivo sanjuanista. Hay en la «jugosa plenitud verbal» y en el «versículo amplio y de reposado ritmo» con que Gaztelu «exalta con opulencia y delicadeza a la par» la existencia y la creación (Fernández Retamar 101), un mayor detenimiento en las cosas terrenales por sí mismas que el experimentado por San Juan en su poema antes mencionado. En vez de la visión trascendental que transforma la naturaleza en alegoría de Dios, o en vez de la ceguera ante el mundo que se impone el místico español antes de la iluminación del Amado, hay en la apertura y disfrute sensorial de Gaztelu hacia la naturaleza un panteísmo sensual que atiende por igual a las cosas y a su causa última (Dios). En los largos versículos asonantados de su «Nocturno marino», Gaztelu enlaza la melancólica sensualidad terrenal de los tópicos musical (nocturno) y plástico (marina) con las religiosas connotaciones de la «noche oscura» y la Esposa sanjuanistas:

Es entonces cuando los ojos sienten la clara necesidad de las estrellas,
y cuando el pecho en noche oscura se debate con sus vientos y mareas,
esas mareas, que cuando llegan a los labios no se sabe si se gime o si se reza.
Esos vientos, que nos empujan a las playas y nos hacen confundirnos con la arena...
Del cantar de los cantares la presencia y la figura me embargaba
de aquel que a nuestras puertas con guedejas en carámbanos heladas
siempre a pesar de nuestras noches nos llama con voz de nieve y mano morada.
Y comprendí cómo el que siempre nos ama, paciente frente a la noche, pulsa nuestra aldaba (119-120).

En el contacto íntimo con Dios, este testigo de la noche no sólo revela su mayor gozo y más plena voz poética sino también la consecución de una armonía mejor con el universo. Según Leonor A. de Ulloa, Gaztelu en sus «nocturnos»

is always ready to decipher the message of the night... It is as if he wanted to communicate the emotion and the sense of fullness that come to him when, enraptured, he feels the perfect harmony of his moment of inspiration. His experiences with the night are delightful and metaphysical at the same time (194).

Con razón afirma Baquero que este poema de Gaztelu ofrece «una hermosa síntesis» de su poética atravesada de un «catolicismo robusto, lleno de sangre y raíz» (270).

Varios textos de la revista *Nadie Parecía* revelan ampliamente el sentimiento religioso y el aprecio por San Juan que tienen sus dos directores: «Ascética de San Juan de la Cruz» de Ignacio Blain Moyúa (5 [1943]: 2-4), «San Juan de la Cruz en su noche» de Gaztelu (6 [1943]: 6-7) y «Sacra, católica majestad» de Lezama (5 [1943]: 5-7). El primer número de la revista hace explícita su inserción dentro de la particular órbita mística y creativa del santo español: de su poema «Noche oscura» provienen el nombre de



la revista *(Nadie Parecía)* y el título del poema en prosa («Noche dichosa») de Lezama con que comienza la revista[10].

Por su importancia, transcribimos aquí parcialmente el poema «Noche dichosa» de Lezama:

La choza a la orilla del mar por una noche ha guardado el cuerpo desnudo del pescador solitario. El sueño ha sido inquieto, pero esa no abandonada realidad del pincel de lince acompaña como un paño de rocío... Al destellar sus ojos, ya su cuerpo se levantaba del lecho: buena manera de contestar al rayo de luz con el movimiento del cuerpo. Ahora su cuerpo está ya entre las ondas y el siniestro fanal de la enemiga orilla ondula como los caprichos de la bestia enemiga. En sucesivas conversaciones con los peces dormidos su cuerpo avanza riéndose de sus reflejos. Un brazo, una pierna, pero siempre el cuerpo como una señal perseguida termina en una dignidad perpetua. ¿Cómo el cuerpo al salir del sueño y de la choza ya ha podido estar listo para la definición temblorosa de la corriente? Cuando llega la tierra sigue temblorosa y nocturna, pero el peregrino la toca con su frente y su señal perseguida, y en acompasada curva su cuerpo ya se apresta a seguir el fanal de la orilla dejada... Ha penetrado de nuevo en la choza de la orilla, pero ahora la ha encontrado toda iluminada. Su cuerpo transfundido en una luz enviada parece manifestarse en una Participación, y el Señor, justo y benévolo, sonríe exquisitamente. Pero el pescador no interrumpe su alegría en la Presencia, lanza un curvo chorro de agua, reminiscencia de amor a la enemiga orilla y a la choza benévola, y nos dice: *¿Qué ha pasado por aquí?* (1 [1942]: 1).

Si bien a primera vista este texto de Lezama parece una reescritura de varios poemas del místico español, por retomar motivos sanjuanistas tales como la noche iluminativa, la salida de la casa (choza en Lezama), el pastorcico (pescador en Lezama), las aguas bíblicas (el mar en Lezama) y la desnudez, una segunda lectura de «Noche dichosa» nos permite apreciar sus rasgos diferenciales: el texto de Lezama constituye en realidad una cosmovisión nueva que se permite el grave humor de su pregunta final, novedades anecdóticas tan inusitadas como la irreverente alegría del pescador ante la Presencia (lanza un«curvo chorro de agua», es decir, orina), un heterodoxo goce del cuerpo y la inserción de sus propios motivos poéticos, a saber: los peces, el sueño (los «sueños de siesta» del poema en prosa «Peso del sabor») y el fanal, especie de alto imán erótico que reaparecerá en su poema «Ronda sin fanal»[11].

El reclamo («decid si por vosotros ha pasado» [Cruz 84]) que, en el «Cántico espiritual» de San Juan, la Esposa hace a las criaturas, es alterado y parafraseado con cierto humor irreverente por Lezama en su pregunta final: *¿Qué ha pasado por aquí?* La diferencia de la pregunta lezamiana consiste en apuntar a las transformaciones ocurridas inconsciente o intuitivamente en el espacio interior del pescador (su cuerpo y, por extensión, su choza): al regresar a su propia choza, el pescador la encuentra «toda iluminada» y ocupada por el Señor; asimismo su cuerpo se halla «transfundido en una luz enviada» que «parece manifestarse en una Participación».

[10] *Dice el poema de San Juan: «En la* noche dichosa/ en secreto que nadie me veía.../ adonde me esperaba/ quien yo bien me sabía/ en parte donde nadie parecía» *(98. Los subrayados son míos). El mencionado poema de Lezama incluye además, a manera de cita, la última estrofa del* Cántico espiritual *de San Juan: «Que nadie lo miraba/ Aminadab tampoco parecía,/ y el cerco sosegaba/ y la caballería/ a vistas de las aguas descendía» (94).*

[11] *«Ronda sin fanal» y los diez poemas en prosa aparecidos originalmente en* Nadie Parecía *entre 1942-1944 (de los cuales «Noche dichosa» es el primero), son recogidos por Lezama en su libro* La fijeza *(1949). Según James Irby, estos poemas en prosa de Lezama «stand apart even in his own writing for their extraordinary energy and density, for their almost inextricably compacted clashes of many textual strands, both imagistic and discursive, in which each individual word takes on an enormous weight and an almost opaque materiality. Poems of intricate physical process alternate with sermon-like transports on ultimate paradoxes of the Resurrection, in an overall progression towards greater and greater enigma and fervor» (124-125).*

En San Juan, el reclamo de la Esposa era parte de su búsqueda consciente (y un tanto angustiosa) de un Amado que había pasado previa y desatentamente por un espacio exterior ocupado por ajenas criaturas. En otras palabras, en Lezama la pregunta del pescador no se refiere a la divinidad sino al proceso iluminativo-unitivo que el propio sujeto poético ha experimentado: no «quién» sino «qué» ha pasado.

Asimismo, la pregunta es dirigida, no a extrañas criaturas ni al Señor (quien sería supuestamente la persona idónea a quien preguntarle), sino a los lectores y hasta al propio Lezama, buscando en ambos una complicidad igualmente *participante*, y provocando, en el caso del autor (convertido así en inconsciente escriba), el mismo revelador extrañamiento ante su texto que el experimentado por el pescador ante su transformación. Si escribir remeda el acto de salir de la choza interior para aventurarse en las otras aguas móviles de la escritura, la pregunta final lanzada por el pescador obliga a Lezama a remontar su poema, a penetrar «de nuevo» en su antigua choza para encontrarla entonces transformada, es decir, él mismo transformado, gracias a la revelación poético-religiosa que constituye el texto mismo.

Percibir los vasos comunicantes que existen entre poema (mar/ movimiento) y poesía en tanto que *poiesis* habitable (choza/ *fijeza*, título del poemario posterior), entre lo creado y su creador (quien, no sólo como Señor sino también como choza que *crea* de sus entrañas al pescador, es doblemente «benévolo»), comprender y estar consciente de estas interconexiones le permite entonces al autor/lector poder responder la otra pregunta inserta a mediados del texto: «¿Cómo el cuerpo al salir del sueño y de la choza ya ha podido estar listo para la definición temblorosa de la corriente?». Asimismo, este poema, «Noche dichosa», constituye el pórtico a los siguientes nueve poemas en prosa que, cada cual por su vía, responderán y complementarán sus dos preguntas insertas.

Toda esta referencialidad religiosa presente en la revista *Nadie Parecía* da, asegura Baquero, «el santo y seña de su título e intención» (269), intención catolicista según algunos pero que preferimos calificar de poético-religiosa, por cuanto los elementos de la tradición católica (como los sanjuanistas) que se encuentran, por ejemplo, en el discurso lezamiano tan presente en la revista no pretenden crear un campo semántico exclusivista ni formalizar una doctrina estética dentro de dicha ortodoxia, sino que son sólo constituyentes fundamentales, junto con muchos otros elementos paganos o provenientes de culturas más alejadas, de una visión del mundo que tiene a la poesía como el tamiz que selecciona y a la vez integra en un corpus nuevo los datos provenientes de las más diversas disciplinas humanas de



todos los tiempos (historia, mitología, religión, artes, ciencias, filosofía, etc.)[12]. Asimismo, el nuevo corpus creado no olvida nunca revelar su epicentro fundamental: la poesía. Por eso afirma Irby que los diez poemas en prosa de Lezama aparecidos en *Nadie Parecía* terminan, no obstante su gesto de afirmación religiosa y resurrección, «with a celebration of a power more poetic than divine» (127). Como señalará Vitier años después al buscar un denominador común a su grupo: todo entre ellos se hacía «a partir de la poesía» (En Santí 158).

Los elementos católicos del discurso lezamiano son referidos no tanto a su sustancia religiosa intrínseca como a su dialéctica de aparición dentro del proceso cultural europeo. En este sentido, aquéllos quedan igualados a los elementos paganos, pasando unos y otros a integrar y configurar la particular cosmovisión poética del autor. Sobre dicho proceso histórico afirma Lezama lo siguiente:

> Al surgir el mundo católico la poesía adquiere pesadumbre y gravitación...
> El *potens* aparece entre los etruscos, el sí es posible. A esto se añade el latino *Hoc age*, hazlo. El potens por la imagen hace posible la sobrenaturaleza, el virgo potens.
> Se escinde el mundo antiguo. La poesía griega fundamentaba [sic] en la terateia y en la metamorfosis, y la nueva poesía fundamentaba [sic] en la gracia, la caridad y la sobrenaturaleza (*Imagen* 128).

Pero, según Lezama, a la expresión nacional le faltaba una poesía transida de religiosidad que, trazándose sus propios derroteros, saltara sobre las subordinaciones y frustraciones de la existencia inmediata que tanto habían afectado a las generaciones anteriores[13]. La recurrente religiosidad de Lezama forma parte entonces de un proyecto utópico totalizador («Utopía católica» lo llama Abel E. Prieto) cuya formulación implica una revisión de las funciones del arte y la poesía contemporáneas. Según Prieto:

> Para Lezama, la crisis de valores que ha sufrido el arte contemporáneo es una expresión demoníaca, desintegradora: nuestra época, «ciega para las verdades reveladas», necesita una inyección de Utopía católica. La búsqueda de «una correspondencia amistosa entre el hombre y la divinidad» y la elaboración de otra naturaleza que sustituye a la perdida por el pecado original, se opone al concepto del hombre «como enfermedad o excepción de la naturaleza en los existencialistas»; y ante la decadencia de las funciones de la poesía, responde firmemente otorgándole *la posibilidad infinita*, la resurrección (xxx-xxxi).

En 1942, la otra revista del grupo, *Clavileño*, dirigida por Baquero, Vitier y Diego, fundamentalmente, acompaña a *Nadie Parecía* en su homenaje a San Juan: de éste se publican «De cómo la fe es noche oscura para el alma» y «Aviso espiritual» (*Clavileño* 4-5 [1942]: 3 y 9, respectivamente). Con esto ambas revistas se unen a las celebraciones en Cuba del cuarto centenario del nacimiento del místico español. El 24 de noviembre de 1942, en su discurso de clausura de estas celebraciones, José Chacón y Calvo ofrece una

[12] *Utilizando el vocabulario de la dialéctica, Lezama explica en su «Sobre poesía» cómo los más diversos campos del conocimiento y la experiencia humana (mito, religión, teogonía, historia, revolución, poiética y hematopoiética) configuran indistintamente su integradora visión: «Cuando me acercaba a mi madurez, vi cómo lo cuantitativo, lecturas diversas, experiencias, esperas y apresuramientos, se iba trocando en cualitativo. Es el momento, según Descartes, en que la ceniza se convierte en cristal»* (Imagen *128). Esa acumulación que constituye el mundo lezamiano, cualitativamente diferente a todo corpus anterior, es detectada por Irby en tres de sus poemas en prosa, los cuales «juxtapose pre-Christian concepts of man and the world to Christian ones in a sharply paradoxical way, simultaneously evoking and denying the sense of before and after, of temporal sequence and logical causality» (125).*

[13] *Ya Lezama había lamentado esta situación deficitaria en su* Coloquio con Juan Ramón Jiménez *de 1938: «Nosotros, insulares, hemos vivido sin religiosidad, bajo especie de pasajeros accidentes, y no es nuestra arrogancia lo que menos nos puede conducir al ridículo. Hemos carecido de orgullo de expresión, nos hemos recurvado al vicio, que es elegancia en la geometría desligada de la flor, y la obra de arte no se da entre nosotros como una exigencia subterrígena sino como una frustración de la vitalidad»* (Obras *61).*

interpretación de la figura de San Juan que resulta muy afín a la sensibilidad origenista al destacar temas como la vida espiritual humilde y llena de renunciamientos, el impulso genitor de lo hispano, la religiosidad, la *poiesis* y la identificación individuo-pueblo-historia[14]. Esto nos permite afirmar que el interés del grupo «Orígenes» por el santo español no se refería únicamente a su pensamiento y obra escrita sino también a su vida y persona, interés integral que los origenistas también manifestaron hacia Juan Ramón Jiménez, César Vallejo y José Martí. Con su verbo y sus actos, San Juan encarnaba una misión espiritual que era modelo ideal de una voluntad infatigable así como de una consecuente responsabilidad ética con su comunidad y su obra.

El discurso de Chacón y Calvo revelaba además la instancia (o inspiración) religiosa que regía la ética social de numerosos intelectuales cubanos de la época, incluyendo a los origenistas:

> Y esa es la gran misión... en el orden de las cosas humanas, la más urgente y necesaria que nos toca cumplir en *los días actuales, oscuros y cargados de tempestad.* Un vínculo de amor que sólo en la caridad cristiana, la que nos describe San Pablo, podemos ver lograda con plenitud y que será lo único que podrá unir tantas cosas que en nuestro tiempo nos parecen sin posible atadura (69. El subrayado es mío).

Para los origenistas, la oscuridad y tempestuosidad de esos tiempos eran algo claramente apreciable en el plano nacional, de ahí que la noche aparezca también en sus textos como una recurrente referencia metafórica a la crisis sociopolítica y falta de opciones de mejoramiento que presentaba Cuba en aquellas décadas. Esta referencialidad del signo *noche* se inserta así dentro de una corriente de expresión de la eticidad cubana que tiene su mayor exponente en José Martí, quien establece ya en el siglo XIX la común identidad entre Cuba y la noche: «Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche./ ¿O son una las dos?» (252)[15].

Pero esta referencialidad local era extensiva al plano internacional: Europa estaba enfrascada en su Segunda Guerra Mundial, otra noche oscura y tenebrosa según la describe la filósofa española María Zambrano, muy vinculada al grupo «Orígenes», en su artículo «Las catacumbas» publicado en La Habana en 1943:

> En la distancia, Europa, ofrece un cuadro desolador; parece cubrirla *una negra y densa tiniebla;* bajo su manto, todo parece haberse borrado, figura, silueta, conato de naturaleza visible. No hay nada que parezca emerger de *esa negra atmósfera;* ninguna voz ni rumor apenas (528. Los subrayados son míos).

Pero Zambrano ve un esperanzador signo de resurrección para Europa en los mitos cristianos que históricamente han demostrado que «nadie entra en la nueva vida sin pasar por una noche oscura» («Las catacumbas» 529). Parece común, pues, dentro de cierto discurso intelectual de la época

[14] *Relatando en tercera persona su recorrido personal por «los lugares teresianos» y «sanjuanistas» de la Península, Chacón y Calvo señala cómo, «cuando parecía haber llegado a lo íntimo del corazón de España, del fecundo espíritu de la nación descubridora y evangelizadora por excelencia de los tiempos modernos, comprendió que la individualidad vigorosísima del santo, del creador de estados de santidad y de excelsos estados de poesía, estaba entrañablemente unida, identificada con la honda individualidad de su pueblo, de su nación y de la gran época hispánica que le tocó vivir. Por vías de humildad, de renunciamiento continuo, de soledad sonora, de sufrimiento silencioso, llegó el santo a ese estado de gracia en que la criatura humana parece criatura celeste. Las cosas de la tierra que supieron de él, guardan aún el efluvio espiritual que la sola presencia del místico a todo comunicaba» (64-65). Habla asimismo Chacón y Calvo de la proyectada venida de San Juan de la Cruz a América en una misión que nunca llegó a realizarse, y de lo que considera «el propósito entrañable de las misiones de América»: el vínculo de amor entre los elementos dispares (68).*

[15] *Un consecuente compromiso ético del hombre con su circunstancia es también expresado por Martí en su poema «Yugo y estrella». Allí se relaciona de nuevo la oscuridad con la realidad sociopolítica cubana: «Cuando nací, sin sol, mi madre dijo: .../ Mira estas dos, que*



en Cuba, esta utilización polisémica de la noche sanjuanista, cuyos tantos atributos incluyen no sólo ser dichosa sino también oscura y tenebrosa. Si bien nuestro estudio se concentra en el grupo «Orígenes», no desatiende el hecho de que similar complejidad vivencial y simbólico-referencial presenta ya el signo *noche* en la obra y vida del propio San Juan de la Cruz[16]. La noche sanjuanista es, según Ruíz, el «nombre simbólico que expresa la privación dolorosa de gusto y de actividades, consecuencia del trato con Dios cercano y trascendente», pero también es el «paso obligado para llegar al estado de perfección» («Ideario» 1381) y armonía, como entienden Zambrano y Gaztelu en sus obras citadas y como se verá asimismo en el poema «Noche insular: jardines invisibles» de Lezama.

Para representar la naturaleza insular cubana, Lezama se sirve allí de la noche sanjuanista como sustrato mítico operante: este sustrato operante es el que prepara («oscuridad preparatoria» llama Lezama al motivo sanjuanista *(Confluencias* 81), incita o reclama el ansiado triunfo de la luz sobre los monstruos que acosan a la Isla. El poema concluye con la propia luz estableciendo graciosamente «la justicia apolínea del ser» (Vitier, *Lo cubano* 449), es decir, reconciliando armónicamente a la Isla y sus habitantes con el universo. Termina así el poema «Noche insular: jardines invisibles» de Lezama:

> Dance la luz reconciliando
> al hombre con sus dioses desdeñosos.
> Ambos sonrientes, diciendo
> los vencimientos de la muerte universal
> y la calidad tranquila de la luz *(Poesía* 84-87).

Ese diálogo entre ambas sustancias, la naturaleza insular (o «espíritu visible») y el espíritu sanjuanista (o «naturaleza invisible») es lo que configura el paisaje de la Isla: «Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza a la altura del hombre», asegura Lezama. La transformación de la naturaleza en «paisaje de cultura» resulta así un testimonio del «triunfo del hombre en el tiempo histórico» *(Confluencias* 284-285). En otro texto de Lezama, «Corona de las frutas», Oscar Montero detecta similar intención de definir «una visión del mundo americano en el cual el sujeto se encuentra en un estado de salud, en una situación armoniosa en el paisaje insular y en el cosmos» (230), en un éxtasis de triunfo y de afirmación. Así Lezama realiza en lo poético su convicción de que, para salir del caos europeo, sólo América puede ofrecer a los contemporáneos «una afirmación» y «un nuevo espacio» capaz de instaurar una época de tanta excepcionalidad creadora como el Renacimiento *(Confluencias* 292).

con dolor te brindo,/ Insignias de la vida: ve y escoge./ Este, es un yugo: quien lo acepta, goza.../ Esta, que alumbra y mata, es una estrella» (161).

16 *En San Juan de la Cruz, el símbolo de la noche, «dichosa» cuando el alma ha terminado su purgación sensitiva y se ha acomodado al espíritu (Cruz 537-539), adquiere un carácter polifacético al intentar expresar diferentes experiencias suyas tanto en lo metafísico-religioso como en lo práctico cotidiano. La variada naturaleza del símbolo de San Juan de la Cruz incluye, pues, lo literario-religioso («la tradición bíblica y patrística que habla de oscuridad y tiniebla cuando se realiza la máxima comunicación de Dios trascendente con el hombre mortal») y lo práctico: su experiencia personal de la noche como fenómeno cósmico unida a «la experiencia de oscuridad y abandono que... vive en Toledo, como representación de tantos otros momentos en que ha vivido juntas la oscuridad sensorial y la tiniebla divina» (Ruiz, «Anotación» 500). En su «Anotación doctrinal» a la obra del místico español, Federico Ruiz Salvador resume así lo anterior: «El símbolo "noche" o "noche oscura", tal como San Juan de la Cruz lo ha intuido y elaborado, constituye un mundo entero por sí solo. Se reconoce como el más logrado de toda su creación original. La fuerza de un símbolo no radica precisamente en la belleza del nombre metafórico. Consiste sobre todo en haber intuido profundamente la realidad*

La «noche oscura envolvente y amistosa» de San Juan es «el lugar del sueño», «un lugar que Lezama asocia a la noche tropical» (Montero 235). Esta asociación es posible porque, según Montero,

> San Juan esquiva en su verso la dualidad radical de la escolástica renacentista para adentrarse en otro sentido, en una trayectoria de la cual se nutre la práctica de Lezama en el lenguaje insular. Según Dámaso Alonso, para el «adaptador de Garcilaso» Sebastián de Córdoba, la noche representa el pecado y la luz será siempre la luz divina. Alonso compara el uso «vulgar» y dualista del contraste noche/día que hace Sebastián de Córdoba con la «profundidad estelar de las noches de San Juan de la Cruz»... en cuyas pausas reside lo divino (235-237).

Esta «nocturna profundidad estelar», que hace homogéneas la experiencia sensitiva y la experiencia espiritual, es lo que del motivo sanjuanista les interesa a Gaztelu y a Lezama. Para éste, en particular, dicha experiencia sensitiva incluía instancias sensuales y eróticas, así como la experiencia espiritual incluía, por su parte, íntimamente relacionadas con las anteriores instancias filosóficas, poéticas, éticas y estéticas. En su ensayo de 1951, «Sierpe de don Luis de Góngora», Lezama comenta ampliamente la «noche oscura» de San Juan y confiesa su gozoso desasosiego ante los «nuevos sentidos nocherniegos» que ésta le revela en privado a quien la experimente:

> Pues la noche que cae sobre nosotros con su homogéneo tegumento, ordena la excavación decisivamente particular, el rescate que cada cual tiene que comprender, llegando por escalas de propia e intransferible medida. De esa manera la noche nos contradice y nos entorna, pues un océano aparece entre la particularidad de cada sueño, entre los momentáneos asomos recogidos por los *nuevos sentidos nocherniegos*. (*Confluencias* 80. El subrayado es mío).

La «noche oscura» constituye así el fundamento de una poética peculiar en Lezama. Para éste, los diversos semas del símbolo sanjuanista constituyen instancias propias de la encarnación de la poesía: *lo nocturno* ofrece la circunstancia que hace posible su revelación, mientras que *lo oscuro* representa lo desconocido (*l'inconnu*, la otredad) que incita, reta, convida y hasta obliga al artista a aproximarse, es decir, a crear. Como dice Vitier:

> La poesía no es para Lezama un estado efusivo del alma, ni una cualidad de las cosas, ni mucho menos el culto de la belleza. La poesía es el reto sagrado de la realidad absoluta. Ese reto nos conmueve, les da una fascinación distinta a las cosas, nos enamora de la belleza del ser, pero a ninguna de estas instancias debemos responder como ante realidades con las cuales podamos dialogar. La respuesta tiene que ser la respuesta del artesano: una jarra; o la respuesta del *honnête homme:* una reverencia; o la respuesta del músico: una Fuga; o la respuesta del estratega: una batalla. Así concibe Lezama sus poemas, respuestas simbólicas, fuera de todo determinismo, en una especie de señorial cortesanía trascendente, donde la creación adquiere la distancia trasmutadora de un ceremonial (*Lo cubano* 446-447).

El motivo sanjuanista se inserta así en una concepción de la existencia humana como creación (*poiesis*): ésta es entendida como una misión, como

simbolizante en todas sus conexiones objetivas, conceptuales y afectivas, con la realidad simbolizada que se percibe y experimenta. Aquí están el mérito y la originalidad de Juan: percibe la noche natural con hondura, experimenta la irrupción dolorosa y desconcertante de Dios, funde ambas experiencias en la imagen "noche", que se llena de significaciones y resonancias espirituales y sensitivas. La palabra noche o espiritual. Sin embargo, Juan crea un símbolo original, porque rehace de sana planta ambas experiencias, sensitiva y espiritual, logrando una nueva compenetración. El símbolo es creación espiritual, antes que literaria» (499-500).



una lenta pero progresiva y firme penetración en *lo oscuro:* «Una oscura pradera me convida.../ Entre los dos, viento o fino papel» (Lezama, *Poesía* 21-22). Si en la «Égloga III» de Garcilaso de la Vega las ninfas salen del agua al iluminado «prado ameno» (121-141), en el poema-reescritura de la misma, «Doble desliz, sediento» de Lezama, las ninfas (musas) van a moverse «entre el agua y lo oscuro»; si, en Garcilaso, ellas huían ante la llegada de los dos pastores, en Lezama no sólo permiten ser vistas por el que llega sino que además le exigen que las defina, que —como si el recién llegado fuera un espejo de obligada reflexión— se convierta en su intérprete. Como el pescador de «Noche dichosa», las ninfas se dirigen así a quien las escribió:

> Y las ninfas entre el agua y lo oscuro,
> sus manteles con gracia y son revierten,
> sus cabellos eternos frente al espejo dicen:
> defíneme, no es en mis pasos, es en mi estatua
> donde el tiempo me muerde y así en las arenas
> que caen de mis manos está el tiempo mejor,
> único tiempo creador sin su par y no el costado
> sangrando hasta el ocaso, sino la frente:
> estatua del ciempiés y un solo centro *(Poesía* 74).

Al explicar metafóricamente la génesis de su poesía en el ensayo *Confluencias,* Lezama cuenta su experiencia con una mano *nocturna* (figuración de la otredad) que le reclama, no su cuerpo completo, sino su propia mano (instrumento de su escritura). Ambas manos, al unirse (o al intentar esa unión), establecen juntas una iniciática fusión e inefable compañía muy similar a la unión mística, o, si las comparamos con las manos de Dios y de Adán en el fresco *La Creación del Mundo* de Miguel Ángel Buonarroti en la Capilla Sixtina, al instante de la creación:

> estira tu mano y verás cómo allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro *(Confluencias* 416).

La mano penetrando en la noche remeda la misión del «mulo» (recordemos que, con el catolicismo, la poesía adquiere, según Lezama, «pesadumbre y gravitación») penetrando seguro en el abismo, imagen central del poema de Lezama «Rapsodia para el mulo», recogido también en su libro *La fijeza.* Una vez dentro del abismo (lo adverso, lo desconocido y huidizo que incita), el mulo es capaz de recorrer con sus ojos inmutables «lo oscuro progresivo y fugitivo» y de encajar triunfalmente «árboles... en todo abismo». El mulo cumple así no sólo su afán de resistencia ante lo adverso, estéril y fugitivo, sino también su destino de conocimiento y fértil trascendencia mediante la creación: «Su don ya no es estéril: su creación/ la segura marcha en el abismo» *(Poesía* 154-156). Similar cumplimiento obligatorio encuentra Lezama

en la metamorfosis descrita en su poema en prosa «Peso del sabor»: «En sueños de siesta creía obligación consumada —sentado ahora en mi boca contemplo la oscuridad que rodea al abeto [inmóvil]—, que día a día el escriba amaneciese palmera» *(Nadie Parecía* 5 [1943]: 1). Según Ulloa, las meditaciones nocturnas de Lezama

> reveal a passion to *know*, to unveil what is on the far side of the darkness, the hidden face of reality. Lezama Lima wants to reach the unknown and the unseen in order to seize them and shape them in his poems (193-194).

Lezama hace explícito lo anterior cuando, al explicar su poética a los estudiantes universitarios en su ensayo-conferencia *Confluencias*, integra de manera reveladora muchos de los motivos aquí reseñados (noche, oscuridad, manos, mulo, destino, resistencia, abismo, *inconnu*, encajar-sembrar):

> Me asomaba de nuevo al traspatio y esa distancia entre el confín de la casa y la línea del horizonte se poblaba también de desconocidos. La presencia de la mano sobre la mano en la medianoche se trocaba en el desfile de los mulos penetrando en el bosque, en lo oscuro. Los observaba y veía cómo penetraban en un destino que desconocían con la más invencible resistencia... Sus distancias están ocupadas por las transformaciones incesantes de la poesía. La resistencia del mulo siembra en el abismo, como la duración poética siembra resurgiendo en lo estelar. Uno, resiste en el cuerpo, otro, resiste en el tiempo, y a ambos se les ve su aleta buscando el complemento desconocido, conocido, desconocido *(Confluencias* 427).

Esta peculiar interpretación lezamiana de la poesía y de la función del creador no puede deslindarse, pues, de su asimilación del motivo sanjuanista de la «noche oscura». Tanto en Lezama como en otros origenistas, el tratamiento alegórico y hermético de los temas más diversos se relaciona, además, según Baquero, con el interés del grupo por lograr una expresión (significante) cuya dificultad y *oscuridad* fueran coherentes y consecuentes con la dificultad y *oscuridad* de lo significado, a saber, la presencia del espíritu en las circunstancias tempoespaciales que les tocó vivir, presencia de la cual querían dar fe y dejar *testimonio* (palabra cara al grupo) profunda para la posteridad. Por eso afirma Baquero que en *Nadie Parecía*

> se trata de mantener firme la apartada presencia del espíritu en nosotros,... se trata de dar fe de algo que es conflictivo por esencia, de algo que históricamente se nos rehuye y evade. Esto conduce, mecánicamente, a la labor de zapa, al trabajo en lo oscuro. No se sale de aquí sino forzado a la alusión, a la referencia, al tratamiento simbólico, esquemático, cuasi espectral de la realidad (269-270).

Por su parte, Vitier recomienda que la lectura de su antología de la poesía origenista, *Diez poetas cubanos, 1937-1947*, no se haga a la luz de ciertas corrientes formales e ideológicas que invaden «hoy a la América de hojas literarias, grupos y generaciones», sino a la luz del *testimonio* que su libro da, como los evangelios bíblicos, de una peculiar forma de ser, de actuar,



de percibir, de realizarse el espíritu al revelar «todo eso que constituye el cuerpo *carnal y místico* de nuestra patria» *(Orígenes* 19 [1948]: 42. El subrayado es mío).

Con esta presentación de la multirreferencialidad de la «noche oscura» sanjuanista en el grupo cubano «Orígenes» hemos querido mostrar la compleja interrelación dialéctica que existe entre las diferentes instancias (religiosa, filosófica, mítica, ética, estética, poética y sociopolítica) de la experencia humana que afectan la asimilación y reproducción, por generaciones posteriores, de un signo lingüístico de naturaleza simbólico-poética ya fijado, como es la «noche oscura» de San Juan de la Cruz. Es decir, hemos querido mostrar, siguiendo la propuesta de Lezama en *Orígenes,* a «la imagen operante en la historia, con tal fuerza creadora como el semen en los dominios del resurgimiento de la criatura» (9.31 [1952]: 66).

Jesús J. Barquet

Obras citadas

BAQUERO, GASTÓN. «Tendencias de nuestra literatura». *Anuario cultural de Cuba 1943.* Por Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado. La Habana: Imprenta Ucar-García, 1944, págs. 261-287.

BARQUET, JESÚS J. *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo «Orígenes» en el proceso cultural cubano.* Miami: University of Miami, 1992.

———. *El grupo «Orígenes» y la eticidad cubana: Recuento de un proceso.* Dis. Tulane University, New Orleans, 1990. Ann Arbor, MI: University Microfilms International, 1991.

———. *Clavileño* (La Habana, 1942-1943).

CRUZ, SAN JUAN DE LA. *Obras completas.* Ed. José Vicente Rodríguez. Madrid: De Espiritualidad, 1980.

CHACÓN Y CALVO, JOSÉ MARÍA. «El Centenario de San Juan de la Cruz». *Revista de La Habana* (1.7 [1943]: 64-69).

DARUSHENKOV, OLEG. *Cuba, el camino de la Revolución.* Moscú: Progreso, 1978.

DIEGO, ELISEO. *Poesía.* Ed. Eliana Dávila. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

———. *Espuela de Plata* (La Habana, 1939-1941).

FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953).* La Habana: *Orígenes,* 1954.

GARCILASO DE LA VEGA. *Obras.* Ed. e introd. T. Navarro Tomás. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

GAZTELU, ÁNGEL. *Gradual de laúdes.* La Habana: *Orígenes,* 1955.



IRBY, JAMES. «Figurative Displacements in a Prose Poem of Lezama Lima: A commentary on "Peso del sabor"». *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Eds. Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes. Londres: Támesis, 1983, págs. 123-139.

LAZO, RAIMUNDO. *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*. 2da. ed. México: UNAM, 1973.

LEZAMA LIMA, JOSÉ. *Confluencias. Selección de ensayos*. Ed. e introd. Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

———. *Imagen y posibilidad*. Ed. e introd. Ciro Bianchi Ross. La Habana: Letras Cubanas, 1981.

———. *Obras completas*. Tomo II. México: Aguilar, 1977.

———. *Poesía completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

MARTÍ, JOSÉ. *Obras completas. Tomo 16. Poesía*. La Habana: Ciencias Sociales, 1975.

MONTERO, OSCAR. «La identidad americana del *sujeto disfrutante* de Lezama Lima». (*Lexis* 9.2 [1985]: 229-237).

———. *Nadie Parecía* (La Habana, 1942-1944).

———. *Orígenes* (La Habana, 1944-1956).

PINO SANTOS, OSCAR. «Intervencionismo yanqui en Cuba: de Magoon a Batista». (*Casa de las Américas* 14.80 [1973]: 48-61).

PRIETO, ABEL E. «Confluencias de Lezama». *Confluencias. Selección de ensayos*. Por José Lezama Lima. Ed. Abel E. Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988. v-xli.

RUIZ SALVADOR, FEDERICO. «Anotación doctrinal» en *Obras completas* de San Juan de la Cruz. Ed. José Vicente Rodríguez. Madrid: De Espiritualidad, 1980, págs. 3-49.

———. *Idem*, págs. 1367-1388.

SANTÍ, ENRICO MARIO. «Entrevista con el grupo Orígenes». *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. II: Prosa*, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1984, págs. 157-189.

ULLOA, LEONOR A. DE Y MELVIN S. ARRINGTON, JR. «Gaztelu, Ángel». *Dictionary of Twentiesth-Century Cuban Literature*. Ed. Julio A. Martínez. New York: Greenwood, 1990, págs. 190-195.

Verbum (La Habana, 1937).

VITIER, CINTIO. *Lo cubano en la poesía*. 1958. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1970.

———. Comp. e intro. *Diez poetas cubanos 1937-1947*. La Habana: *Orígenes*, 1948.

ZAMBRANO, MARÍA. *María Zambrano en «Orígenes»*. Ed. e intro. Eliseo Diego. México: Del Equilibrista, 1987.

———. «Las catacumbas». (*Revista de La Habana* 1.6 [1943]: 527-530).



Poemas

Estas ciudades lacustres

Estas ciudades lacustres surgieron del desprecio
y se hicieron algo olvidadizas, aunque enojadas con la historia.
Son el producto de una idea: que el hombre es horrible,
aunque esto es sólo un ejemplo.

Emergieron hasta que una torre controló el espacio,
y con artificio volvieron a hundirse, ardientes,
en el pasado, a la busca de cisnes y ramas afiladas,
hasta que todo el odio se transformó en amor inútil.

Así que te quedas con una idea de ti mismo
y el sentimiento de un vacío ascendente de la tarde
que hay que achacar al desconcierto de los otros,
que vuelan a tu lado como faros.

La noche es un centinela.
Hemos ocupado gran parte de tu tiempo en juegos creativos
hasta ahora, pero tenemos planes completos para ti.
Habíamos pensado, por ejemplo, en mandarte al desierto,

a un mar violento, o en procurar que la proximidad de los otros
sea aire para ti, empujándote a un sueño asombrado
mientras brisas marinas saludan a un rostro de niño.
Pero el pasado ya está aquí y tú acaricias un proyecto privado.

Lo peor no ha terminado, aunque sé
que vas a ser feliz aquí. Por la lógica

de tu situación, que es algo que ningún clima puede burlar.
Tierno y despreocupado sucesivamente, ves

que has construido una montaña de algo,
derramando pensativamente toda tu energía en este monumento único,
cuyo viento es el deseo que almidona un pétalo,
cuya desilusión se deshizo en un arcoiris de lágrimas.

(De *Rivers and Mountains*)

Película de los cuarenta

La sombra de la persiana en la pared pintada,
las sombras del cactus y la enredadera, los animales de yeso
concentran la trágica melancolía de la brillante mirada
hacia ninguna parte, un agujero como los agujeros negros del espacio.
En bragas y sujetador se acerca con sigilo a la ventana:
¡Fis! Arriba la persiana. Se ve una frágil escena callejera,
con delgadísimos transeúntes que saben a dónde van.
La persiana se baja lentamente; las tablillas lentamente se ladean.

¿Por qué siempre tiene que acabar de esta manera?
Un estrado con mujer leyendo, que lleva el cabello hecho un lío
y todo lo que no se dice de la atracción que ella ejerce en nosotros,
con ella hacia el silencio que no puede explicar sólo la noche.
El silencio de la biblioteca, del teléfono con su libreta,
pero tampoco nos hizo falta reinventar estas cosas,
se habían ido a la trama de una historia,
el papel del «arte», sabiendo qué detalles importantes suprimir
y la forma en que se desarrolla el personaje. Demasiado reales las cosas
como para darles mucha importancia, por tanto artificiales, aunque esparcidas
por toda la página,
el interior con el exterior que se convierte en parte tuya
cuando comprendes que nunca habías dejado de reírte de la muerte,
el fondo, oscura vid al borde del portal.

(De *Self-Portrait in a Convex Mirror*)



Lo único que puede salvar a América

¿Hay algo central?
¿Huertos arrojados sobre los campos,
bosques urbanos, plantaciones rústicas, colinas a la altura de la rodilla?
¿Son los nombres de lugar, centrales?
¿Elm Grove, Adcock Corner, Story Book Farm?
Cuando coinciden con ímpetu al nivel de la vista,
clavándose en unos ojos que ya se han saciado,
gracias, no más, gracias.
Y llegan como paisaje mezclado con la oscuridad,
las húmedas llanuras, barrios hiperdesarrollados,
lugares de conocido orgullo cívico, de cívica oscuridad.

Éstos se relacionan con mi versión de América
pero el jugo está en otra parte.
Cuando salí de tu cuarto esta mañana
después de un desayuno sombreado con
miradas hacia atrás y hacia delante, atrás hacia la luz,
delante hacia una luz poco familiar,
¿fue nuestro comportamiento, y fue
la materia, la madera de la vida, o de las vidas
lo que estábamos midiendo, contando?
¿Un estado de ánimo que hay que olvidar pronto
en vigas de luz cruzadas, fría sombra de ciudad
en esta mañana que otra vez se ha apoderado de nosotros?

Ya sé que trenzo demasiado mis propias
percepciones instantáneas de las cosas tal como me llegan.
Son privadas y así lo serán siempre.
¿Dónde están entonces los aspectos privados del suceso
destinados a resonar más tarde como campanadas de oro
que se lanzan sobre una ciudad desde la torre más alta?
¿Las rarezas que me ocurren y te cuento,
y tú sabes al instante a lo que me refiero?
¿Qué remoto huerto al que se llega por caminos sinuosos
los esconde? ¿Dónde están estas raíces?
Son los golpes y las dificultades
los que nos dice si llegaremos a ser conocidos
y si nuestro destino puede ser ejemplar, como una estrella.

Todo lo demás es ponerse a la espera
de una carta que nunca llega,
día tras día, la exasperación
hasta que al final la rompes sin saber lo que es,
y las dos mitades rotas de la carta yacen en un plato.
El mensaje era atinado y aparentemente
dictado hace mucho tiempo.
Su verdad es eterna pero su momento no ha llegado
todavía, y habla de un peligro y de las muy limitadas
medidas que se pueden tomar contra el peligro
ahora y en el futuro, en patios fríos,
en tranquilas casitas de campo,
en nuestra tierra, en zonas valladas, en frías calles con sombras.

(De *Self-Portrait in a Convex Mirror*)

Pirograbado

Aquí fuera en Cottage Grove eso importa. El viento
galopante se resiste a su sombra. Las carrozas
marchan bajo una atmósfera de roble ahumado.
Aquí América llamando:
el reflejo de un estado a otro,
de una voz a otra en los cables,
la fuerza de los saludos coloquiales como polen
dorado que se hunde en la brisa de la tarde.
En escaleras de servicio crece la dulce corrupción;
la página del crepúsculo se vuelve como una chirriante plataforma giratoria
en Warren, Ohio.

Si esto es tal como es, vámonos,
ellos acuerdan, y enseguida comienza el lento viaje en furgón,
acelerando paulatinamente hasta que los ventiladores de los barrios,
que cubren la oscuridad de las ciudades, se recuerdan
sólo como un tic repetitivo. Y a mitad de camino
nos topamos con los decepcionados, los que regresan, sin su
capacidad de detenernos bajo la noche impetuosa
en nuestro viaje hacia la nada de la costa. En Bolinas
las casas dormitan y parecen preguntarse por qué a través de
la niebla del Pacífico, y los sueños brillan y se oscurecen alternativamente.



¿Por qué quedarse aquí, igual que las cometas, dando vueltas,
resbalando en una rampa de aire, pero siempre dando vueltas?

Pero la variable nubosidad está derramando sus lluvias
y te vuelve a inundar como el significado de un chiste.
El terreno no era atractivo a primera vista; lo construimos
en parte sobre ruinas falsas, a imagen nuestra:
un arco que termina en media clave, un pilar de piedra para lavanderas
que se desmorona, un teatro al aire libre, nunca terminado
y sólo diseñado en parte. ¿Cómo vamos a habitar
este lugar al que le falta la cuarta pared constantemente,
como en un escenario o una casa de muñecas, sino permaneciendo como estamos,
de perfil perdido, de cara a las estrellas, con docenas
de proyectos aún no realizados y una sensación estricta
de que el tiempo se acaba, de que la tarde presenta
la factura discretamente doblada? Y nos acoplamos
a ello con extraña facilidad, nos volvemos transparentes,
casi fantasmas. Un día
las aves y los animales del pasto han absorbido
el color, la densidad de los alrededores,
las hojas están vivas, demasiado cargadas de vida.

A esto siguió un largo período de ajuste.
En las grandes ciudades al final de siglo conocieron eso,
pero tuvieron cuidado de no decirlo mientras los repartidores de hielo y
los de leche
desaparecían por los edificios y el cartero hacía gritando
su recorrido diario. Los niños que estaban bajo los árboles conocían eso,
pero todos los padres que regresaban a casa en tranvía
después de un día grato en la oficina lo arruinaron:
el clima todavía era floral y todo el papel de las paredes
de un millón de hogares esparcidos por aquella tierra conspiraron para esconderlo.
Un día pensamos en muebles pintados, en cómo
cambian ligeramente el aspecto de la habitación
y del patio de fuera y cómo, si fuéramos a poder escribir
la historia de nuestro tiempo, empezando por hoy,
sería necesario modelar todos estos pequeños detalles
para poder incluirlos; de otra manera, la narración tendría
ese aspecto mate de papel de lija que el cielo adquiere
en el medio oeste hacia el final del verano,
el aspecto de querer volverse atrás antes de que la disputa



se haya resuelto y a la vez salvar las apariencias
para que el mañana sea puro. Por tanto, ya que tenemos que dedicarnos
a lo nuestro
a pesar de las cosas, ¿por qué no hacerlo a pesar de todo?
De esa manera quizá los tenues lagos y pantanos
del campo interior quedarán conectados al circuito
y no sólo los sucesos principales sino toda la increíble
masa de las cosas que están sucediendo simultáneamente y emparejándose,
canalizándose a sí mismas en la historia, se desenvolverán
con el mismo esmero y desenfado que una conversación en el cuarto de al lado,
y la pureza de hoy nos cubrirá como una brisa,
sólo que dura, escasa, irónica: algo a lo que se puede
saludar con el sombrero y de lo que aún se puede conseguir provecho.

El desfile está entrando en nuestra calle.
Mis estrellas, los pulidos uniformes y los rasgos
prismáticos de este instante pertenecen a este lugar. El terreno
se aparta bruscamente de las brillantes y mágicas ciudades costeras
hacia el ya mencionado lugar de encuentro con agosto y diciembre.
La corazonada es que será siempre de esta manera,
la apariencia, la forma en que las cosas te asustaron por primera vez
bajo la luz de la noche y después resultaron ser,
aunque todavía capaces, sin embargo, de una estrecha fidelidad
a lo que tú y ellos quisisteis convertiros:
ningún suspiro como música rusa, sólo un vasto desenredo
hacia las confluencias y la oscuridad de más allá,
hacia estos campos pelados, construidos a expensas del presente.

(De *Houseboat Days*)

Clima loco

Es este clima loco que tenemos, que se cae de bruces
y al momento yace entre la hierba suelta,
entre las flores blancas, suaves y sin nombre.
La gente lo ha convertido en una prenda,
cosiendo el blanco de las lilas con el rayo
en alguna encrucijada anónima. El cielo llama
a la tierra sorda. El desorden proverbial
de la mañana se corrige a sí mismo mientras te levantas.



Llevas un texto por vestido. Los versos
te cuelgan hasta los cordones y nunca desearé o me hará falta
ninguna otra literatura que esta poesía del fango
y las ambiciosas reminiscencias de aquel tiempo en que venía sin esfuerzo
a través de las entonces arboledas y campos labrados y tenía
una simple dignidad inconsciente a la que no podemos esperar
aproximarnos ahora si no es en los estrechos barrancos que nadie
va a inspeccionar, donde alguna tardía muestra de un raro especimen
falto de interés puede que todavía esté echando brotes, que nosotros sepamos.

(De *Houseboat Days*)

Y «ut pictura poesis» es su nombre

Ya no lo puedes decir de esa manera.
Preocupada como estás por la belleza tienes
que salir a la intemperie, a un descampado
y descansar. Claro que las cosas divertidas que te pasan
están bien. Pedir más que esto sería raro
en ti que tienes tantos amantes,
gente que te admira, dispuesta
a hacer cosas por ti, pero piensas
que eso no está bien, que si en verdad te conocieran...
Ya basta de autoanálisis. Entonces,
veamos lo que tienes que poner en tu poema-pintura:
las flores son siempre majas, en especial la espuela de caballero;
nombres de chicos que conociste y sus trineos;
los cohetes espaciales están bien (¿existen todavía?).
Hay muchas otras cosas que tienen la misma calidad
que las que ya he nombrado. Ahora bien, hay que encontrar
unas pocas palabras importantes y otras muchas que tengan
un tono bajo y un sonido apagado. Ella se acercó a mí
para venderme su escritorio. De repente la calle era
una algarabía y el estrépito de instrumentos japoneses.
Se desparramaron testamentos rutinarios. Su cabeza
se encerró en la mía. Éramos un vaivén. Algo
debería escribirse de cómo te afecta esto
cuando escribes poesía:
la extrema austeridad de una mente casi vacía
que colisiona con el florido y rousseauniano follaje de su deseo de comunicar

algo entre alientos, aunque sólo sea en atención
a otros y su deseo de entenderte y abandonarte
por otros centros de comunicación, para que el entendimiento
pueda comenzar y al hacerlo estar perdido.

(De *Houseboat Days*)

Siringa

A Orfeo le gustaba la alegre calidad personal
de las cosas que hay bajo el cielo. Por supuesto que Eurídice formaba parte
de esto. Ocurrió que un día todo cambió. Orfeo abre grietas
en las rocas con su lamento. Los barrancos, los montículos
no lo resisten. El cielo se estremece de un horizonte
al otro, casi preparado para renunciar a su integridad.
Entonces Apolo le dijo con calma: «Déjalo todo en la tierra.
¿De qué te sirve el laúd? ¿Por qué tocar una monótona pavana que pocos quieren
seguir, excepto unas cuantas aves de pluma polvorienta,
no representaciones intensas del pasado.» Pero ¿por qué no?
Todas las otras cosas también deben cambiar.
Las estaciones del año ya no son lo que eran,
sino que es propio de la naturaleza de las cosas que se vean sólo una vez,
mientras suceden en el tiempo, tropezándose con otras cosas, esfumándose
de algún modo. Ahí es donde Orfeo cometió su error.
Por supuesto que Eurídice desapareció en las sombras;
habría ocurrido así aunque él no se hubiera dado la vuelta.
Es inútil quedarse ahí de pie como una toga gris de piedra mientras la rueda entera
de la historia registrada pasa destellando, muda de asombro, incapaz de expresar un comentario
inteligente sobre el elemento de su recorrido que más provoca al pensamiento.
Sólo el amor permanece en la mente y algo que estas personas,
esas otras, llaman vida. Cantar con precisión
de manera que las notas se eleven rectas desde la fuente del
pálido mediodía y compitan con las diminutas y brillantes flores amarillas
que crecen al borde de la mina, hace posible captar
los diferentes pesos de las cosas. Pero no es suficiente
seguir sólo cantando. Orfeo se dio cuenta de esto
y no le importó mucho su recompensa al estar en el cielo
después de que las Bacantes lo hubieron destrozado,



medio enloquecidas por su música, lo que les estaba haciendo.
Algunos dicen que fue por el trato que dio a Eurídice.
Pero probablemente la música tenía que ver más con eso, y
la manera en que pasa la música, como emblema
de la vida y cómo no puedes aislar una de sus notas
y decir si es buena o mala. Debes
esperar hasta que se termine. «El final lo corona todo»,
que también quiere decir que el «cuadro»
está equivocado. Pues aunque los recuerdos de una temporada, por ejemplo,
se mezclan en una única instantánea, no se puede guardar, atesorar,
ese momento detenido. Éste también fluye, escapa;
es un cuadro de flujo, paisajes, aunque vivos, mortales,
sobre el que se traza una acción abstracta con pinceladas
decididas y bruscas. Y pedir más que esto
es convertirse en los juncos que balancea esa lenta
y poderosa corriente, las hierbas que arrastra
mientras juguetea, pero participando en la acción
no más que esto. Entonces en el amenazante cielo de genciana
se observan al principio contracciones eléctricas; luego prorrumpe
una lluvia de llamaradas fijas color crema. Los caballos
han visto cada uno una parte de la verdad, aunque cada uno piensa:
«Yo no estoy marcado. Nada de esto me está ocurriendo a mí,
aunque entiendo el lenguaje de los pájaros, y
veo muy claro el itinerario de las luces atrapadas en la tormenta.
Su torneo acaba con música de la misma manera
que los árboles se mueven con más facilidad en el viento después de una
tormenta de verano
y está sucediendo en finas sombras de árboles a la orilla, ahora, día tras día.»

¡Pero qué tarde para lamentarse de todo esto, incluso
sabiendo que los remordimientos son siempre tardíos, demasiado tardíos!
A lo que Orfeo, nube azulada de contornos blancos,
responde que éstos, por supuesto, no son remordimientos,
simplemente una consideración cuidadosa y erudita de
hechos incuestionables, un registro de las piedras del camino.
Y sin tener en cuenta cómo desapareció todo esto
o llegó adonde iba, ya no es
materia para un poema. Su objeto
importa demasiado y no lo suficiente, quedándose allí en vano
mientras el poema pasaba como un rayo, con la cola en llamas, mal
cometa que grita palabras de odio y de desastre, pero tan vuelto hacia dentro

que el significado, bueno o no, nunca puede
llegar a ser conocido. El cantor piensa
constructivamente, edifica su canto en etapas progresivas
como un rascacielos, pero en el último minuto retrocede.
En un instante el canto se sumerge en la negrura
que debe a su vez inundar todo el continente
con negrura, pues no puede ver. El cantor
debe entonces quitarse de la vista, ni siquiera liberado
de la aciaga carga de las palabras. La estelificación
es para los pocos y sucede mucho más tarde,
cuando todo historial de estas personas y sus vidas
haya desaparecido en las bibliotecas o en los microfilmes.
A unos pocos todavía les interesan. «¿Y qué es de
Fulano?», todavía alguien pregunta a veces. Pero yacen
congelados y fuera de contacto hasta que un coro arbitrario habla de un
incidente completamente distinto con un nombre parecido
en cuya narración hay sílabas ocultas
de lo que sucedió tanto tiempo antes
en alguna pequeña ciudad, un verano indiferente.

(De *Houseboat Days*)

Poema sinfónico

Ya no es de noche. Pero hay una semejanza
de intención, de todos modos, en las formas
en que nos dirigimos a ella, hosco
color de qué mundo tan asombroso,
al apagarse o desaparecer, y esto
es una maravilla, creemos, y nos cuidamos de no pasar de largo.

Pero lo que todos estamos viendo es lo mismo,
nuestro mundo. Ve tras él,
cógelo, chico, dice el hombre del bastón.
Come, dice el hambriento, y otra vez nos sumergimos a ciegas
en la recámara que hay detrás del pensamiento.
Lo oímos, incluso lo pensamos, pero no podemos zafarnos de la mente.
Aquí en la mano tengo el billete ganador. Aquí mismo.
Pero todo vuelve a ser del mismo color, como si el clima



tiñera las cosas del mismo colorido. Es más práctico,
pero el paisaje, esas carteleras, envejece tan rápido como antes.

(De *As We Know*)

En la granja del norte

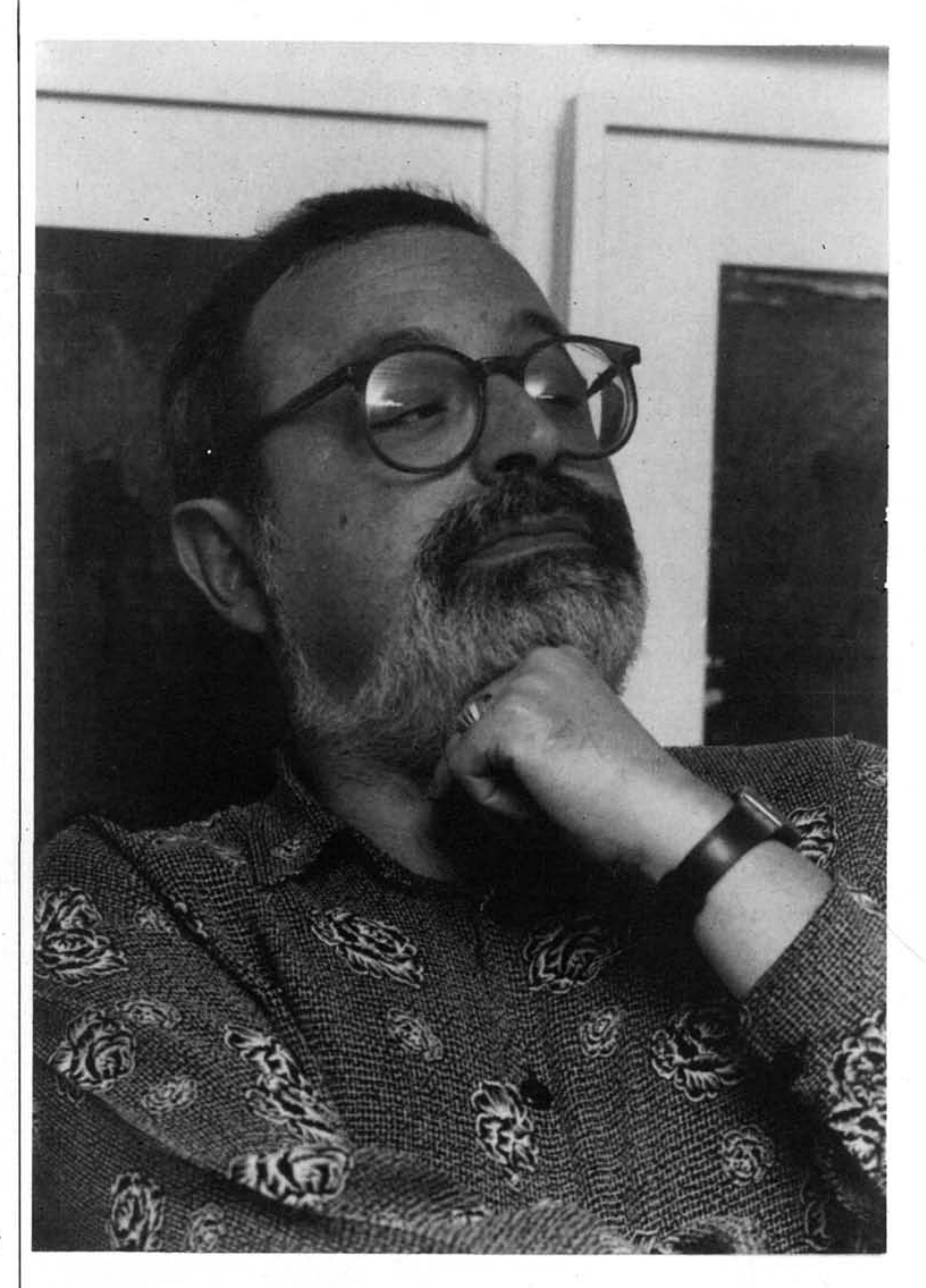
En algún sitio alguien viaja furiosamente hacia ti,
a una velocidad increíble, durante el día y la noche,
bajo la ventisca y el calor del desierto,
cruzando torrentes, atravesando angostos desfiladeros.
¿Pero sabrá dónde encontrarte,
reconocerte cuando te vea,
darte lo que tiene para ti?

Aquí no crece apenas nada,
aunque los graneros estén repletos de sacos
de harina amontonados hasta el techo.
Los arroyos fluyen suaves, cebando los peces;
las aves oscurecen el cielo. ¿Es suficiente
tener preparada la fuente de leche por las noches,
que pensemos en él algunas veces,
algunas veces y siempre, con sentimientos confusos?

(De *A Wave*)

John Ashbery

**(Selección y traducción
de Alejandro Valero)**



Fernando Savater



Querer y no querer: los dilemas éticos de Savater

Fernando Savater (San Sebastián, 1947) figura como el intelectual español con mayor prestigio foráneo de cuantos se hallan en activo. Tanto, que bien puede aplicársele con propiedad la máxima de que nadie es profeta en su tierra, pues la paradójica influencia que ejerce (menos producto de la admiración que de la envidia) se debe, sin duda, a su empeño de nadar contra la corriente, negándose a obedecer la opinión pública vigente entre la *clase intelectual:* cuando el *qué dirán* obliga a ser o a parecer *rojo, gregario* o *tercermundista,* Savater ha osado desafiar tamaña hipocresía *progresista* elevando su propia voz, en absoluto dócil ni doméstica. Por tanto, no siendo nunca un cómodo *compañero de viaje,* ello le ha restado posibles *complicidades* que siempre ha rehusado solicitar: de ahí que no haya creado *escuela.*

Pero este mismo rasgo del personaje público que representa Savater es el que le permite encarnar la figura del mejor ejemplo moral para toda una generación que, como la nuestra, ha debido hacerse a la *orfandad ideológica.* En efecto, nacidos a la escena pública durante los años sesenta, nos adherimos con entusiasmo a toda suerte de politeístas *religiones políticas:* comunismo, anarquismo, mística de la revolución por la revolución, etc. Pero al madurar, hemos debido reconocer el fracaso radical de toda *religión* política, especialmente de las más crueles y criminales, como las jacobinas. Y por eso hemos podido caer víctimas del *síndrome del huérfano,* aquejados de un vacío ideológico que nos desorienta y desconcierta, al privarnos del seguro refugio que proporciona cualquier certeza. Pues bien, de nuestra generación, sólo Savater se ha atrevido a teorizar el reconocimiento del vacío ideológico, asumiendo la necesidad del *ateísmo político,* así como la de su corolario: la democracia, garante de los derechos ciudadanos.

Y si Savater puede desempeñar ese incómodo papel de ejemplo moral para toda una generación es porque, a la vez, es uno de los pocos autores con *obra propia*, internacionalmente digna de consideración, que, desde Ortega, ha aportado la filosofía española. Cuando el resto de los profesionales académicos se inscriben en escuelas previsibles, según los ejemplos foráneos importados sin significativa modificación (francfurtianos, hermenéuticos, analíticos, posmodernos, etc.), Savater, por su cuenta y riesgo, se ha decidido a crear su propia obra, original y singular. Y a hacerlo construyendo lo que bien pudiera parecer una monstruosidad (es decir, una imposibilidad lógica, internamente contradictoria): la síntesis entre el antihumanismo nietzscheano, heredero del pesimismo de Schopenhauer, y el optimista humanismo de la Ilustración. Por lo demás, cuando la filosofía agoniza por falta de renovación generacional (pues faltan candidatos y sobran profesores), este paradójico *utilitarismo nietzscheano* de Savater viene a suponer, en realidad, la *apertura* de su reflexión filosófica hacia las nuevas corrientes del pensamiento (ejemplificadas en figuras como Elster): pues, en efecto, la ética de Savater admite ser perfectamente traducida al lenguaje de la nueva teoría neoclásica de la *elección racional*, que domina hoy el campo de la ciencia social.

La ética de Savater

De la rica variedad de temas, géneros y estilos que presenta la obra de Savater, destaca, sin lugar a dudas, el conjunto de su reflexión ética, contenida sobre todo en tres piezas mayores: *Invitación a la ética* (1981), *La tarea del héroe* (1981) y *Ética como amor propio* (1988). Aquí se va a tratar de sintetizar lo principal de los argumentos savaterianos, simplificando sin erudición sus notas más destacadas con el objeto de poder reinterpretarlas después. El eje central de su obra es el de una poderosa *filosofía de la acción*, y por ende de una *filosofía del actor*. En efecto, *en el principio no era el verbo, sino la acción*, se dice en el *Fausto* de Goethe: y bajo este rótulo se identifica el potente *motor fáustico* que anima toda la obra savateriana, sustituyendo el cartesiano *pienso luego existo* por el goethiano (y, sobre todo, moderno) *actúo luego existo*. Por lo tanto, si el problema central de toda reflexión es *la acción*, la pregunta radical habrá de ser: *¿qué hacer?* Y, como no *todo vale* lo mismo (es decir, como no vale igual cualquier acción), la *duda* cartesiana es sustituida por la nueva *cuestión pragmática* del *sujeto* personal: *¿qué haré?*

Pues bien, la ética de Savater es su *intento o ensayo de respuesta* (que tiene tanto de *propuesta* como de *apuesta*) a esa pregunta esencial (*¿qué*



hacer, qué haré?). Y la respuesta que propone puede articularse sintéticamente en tres notas negativas, que eliminan tres supuestas limitaciones (la *Necesidad,* la *Ley* y la *Inocencia*) que invalidarían la posibilidad de plantearse y responder la pregunta, y otras tres positivas, identificadoras de los atributos *(excelencia, publicidad* y *tragedia)* que cualifican la respuesta que propone Savater para su pregunta.

Una primera forma equivocada (por castrante y limitadora) de plantearse la pregunta es interrogarse: ¿qué *puedo* hacer?; como si fuesen las propiedades del *Ser* (los *hechos* físicos o metafísicos, naturales o sociales) las que determinasen las posibilidades de la acción. Pues bien, Savater plantea la más radical *Libertad* personal contra toda forma de *Necesidad:* no se está determinado a actuar ni por la Biología (instintos, pasiones, emociones) ni por la Economía (intereses, compromisos, necesidades) ni por la Historia o la Sociedad (ideología, etnia o clase social). Sino que, por el contrario, sean cuales fueren los límites físicos o sociales que condicionan toda acción, siempre se es *libre de elegir* personalmente el curso de los propios actos (aunque sea, como antes se decía, *en última instancia:* único *determinismo,* el de la *indeterminación personal,* que Savater, paradójicamente, reconoce).

Una segunda forma equivocada (por castrante y limitadora) de plantearse la pregunta es interrogarse: ¿qué *debo* hacer?; como si fuesen las normas de la *Ley* (divina o humana, formal o sustantiva, natural o contractual), las que determinasen las posibilidades de la acción. Frente a este normativismo procedimental, sea institucionalista o formalista (como es el caso del kantiano *imperativo categórico*), Savater establece la más radical *autonomía inmanente* de la acción humana: se es personalmente libre de elegir frente a cualquier *mandato heterónomo trascendental,* sea que se exprese en forma de *voluntad divina,* de *derecho positivo,* de *naturaleza humana* o de *reglas formales de procedimiento.* Quien actúa (tanto cuando *acata la ley* como cuando la *transgrede*) lo hace movido por su propia y libre voluntad, y no por ninguna supuesta *fuerza de la ley* (fuerza ésta que no es ni *gravitatoria* ni *moral,* sino sólo *social:* garante del recíproco reconocimiento de los derechos ajenos, sobre el que se asientan las instituciones civilizatorias de la democracia ciudadana).

Por ello, la tercera forma en que Savater plantea esa pregunta ya no es ¿qué *puedo* hacer?, ni ¿qué *debo* hacer?, sino ahora: ¿qué *quiero* hacer? Es la *libre voluntad* del actor la única responsable, tanto por *acción* como por *omisión,* de la elección de sus actos. Esta tercera nota puede caracterizarse como *negativa* (junto con las dos anteriores), en vez de como *positiva,* porque se opone a la tercera forma de *eludir la responsabilidad personal* (tras resignarla en la *Necesidad* o en la *Ley*), que es la de *no querer asumir-*



la, alegando *Inocencia.* Cuando las consecuencias de sus actos son dañinas, los niños (y muchos adultos que buscan su más cómoda *minoría de edad*) suelen eludir su propia responsabilidad echando la culpa a algo (la maldad misma de las cosas) o a alguien (sea ángel o demonio); pero cuando ya no hay nada ni nadie a lo que culpar, entonces se refugian en el «es que yo no quería».

La versión adulta de esta dimisión pueril de la responsabilidad parece más elaborada (se echa la culpa a la droga, el consumismo, la corrupción capitalista o la misma sociedad) pero no es menos falaz, pues hasta la pasividad más completa, o la entera dejación de responsabilidades, exige antes una previa elección personal, voluntariamente ejercida por activa o por pasiva. Dejarse llevar por la fuerza de las cosas, como dejarse llevar por los demás, implica el no querer oponerles resistencia (como se podría hacer si así se quisiera). Por tanto, sólo se *hace* algo (y se *deja hacer* o se *deja de hacer*) porque así se *quiere* hacer (o se *deja de querer* no hacer). Y si bien no se es responsable de los límites objetivos que se oponen a la acción (la naturaleza de lo que es) ni tampoco de los límites normativos que la condicionan (la exigencia de las leyes) sí que se es personalmente responsable de lo que, a fin de cuentas, se ha querido, o dejado de querer, hacer.

Pues bien, una vez depurada la naturaleza de la acción personal de sus excusas justificatorias (sean éstas la Necesidad, la Ley o la Inocencia), nos queda ya desnuda la pregunta primigenia: ¿qué *se quiere* hacer, qué *quiero* yo hacer? Ésta es, para Savater, la *única* pregunta ética (pues a ella se reducen todas las demás), y por eso coincide como un todo con la Ética misma. Y sea cual fuere la respuesta que cada cual le dé, esa respuesta será una elección ética (aunque se quiera elegir hacer el mal, dañando a los demás). Sin embargo, si bien todas las respuestas son *éticas* (ya que implican asumir la responsabilidad de *querer* actuar de una forma u otra), no todas lo son *igualmente* y *en la misma medida,* pues hay unas respuestas *más éticas* que otras: hay que *elegir* entre unas respuestas éticas y otras, y esa *elección* es en sí misma la principal *acción ética.* Como no *todo vale* igual, hay que elegir *qué se quiere más* que lo demás. Y ésta es la raíz de la ética: preguntarse qué *se quiere* hacer *más* o *antes* que lo demás.

He aquí, pues, las tres notas positivas (en el sentido de *atributos* que cualifican cómo sea la naturaleza de las acciones más éticas, es decir, en el sentido de *criterios* de elección ética) que para Savater permiten reconocer la calidad ética. Se trata de *querer* elegir acciones *excelentes, públicas* y *trágicas.* La primera nota positiva, la *Excelencia,* consiste en elegir aquellas acciones que impliquen *dar lo mejor de sí* de que cada uno sea capaz. A esto se reduce, en definitiva, la celebrada ética del *amor propio:* a que yo quiera comportarme como *mejor* pueda llegar a hacerlo, según mi único



y exclusivo juicio personal, que no acepta someterse en este aspecto (en el de juzgar cómo quiero ser *mejor*) a ningún otro juez superior a mi libre voluntad soberana.

En segundo lugar, se trata de elegir acciones *públicas*, que busquen no el premio ni el aplauso sino el *reconocimiento recíproco* del resto de sujetos éticos con los que yo me relaciono como equiparable sujeto ético. Ello supone atribuir a los demás sujetos una igual voluntad de excelencia ética y, por tanto, la posibilidad de *aprender* de su ejemplo excelente, la de *medir* con las suyas mi propia ejecutoria ética y, eventualmente, la de *enseñar* a los demás mi propio ejemplo moral (si es que ellos lo juzgan ejemplar en tanto que excelente), conformando así una comunidad de sujetos libres que comparten y se comunican su voluntad ética de excelencia. Y sobre esta base del común reconocimiento recíproco de las voluntades ajenas de excelencia pueden fundarse instituciones civilizatorias (desde los lenguajes naturales que permiten los foros de debate personal hasta las reglas procedimentales de la democracia formal que hacen posible la resolución pacífica de los conflictos sociales).

En fin, en tercer lugar se trata de elegir acciones excelentes y públicamente reconocibles como ejemplares pero a sabiendas de que semejante intento es *trágico* en el sentido no de que esté condenado a fracasar por anticipado (cosa que sin embargo también sucede demasiado a menudo) sino en el de que resulta internamente *contradictorio*, por lo que sus resultados son siempre inciertos, conflictivos, transgresores y paradójicos, encerrando al sujeto ético en dilemas ambivalentes de imposible resolución (véanse, al respecto, los capítulos primero y tercero de *La tarea del héroe*). Es así como la *tarea fáustica del héroe* deviene *pasión de Prometeo encadenado*, al quedar sin garantía alguna de que su voluntad de excelencia pueda realizarse nunca o ser si acaso alguna vez reconocida por los demás. Y es precisamente a partir de esta *dimensión trágica* que cabe desarrollar algunas observaciones provocadas tras la calurosa adhesión a la ética de Savater.

Los dilemas del héroe

El juicio evaluador que cabe deducir de la contemplación de la ética de Savater puede condensarse mediante la fórmula del *sí, pero. Sí* a ciertos rasgos fundamentales que constituyen su núcleo más sólido y que cabe resumir de nuevo, para subrayar el más completo acuerdo de principio con ellos. Ante todo, por supuesto, *sí* a su *individualismo metodológico:* los seres humanos sólo somos sujetos de comportamiento (es decir, sujetos de acción y, por tanto, sujetos éticos) en tanto que *organismos corporalmente*

individuales, y no en tanto que *miembros* de *grupos sociales* (sean éstos la aldea, la nación, la clase social, la etnia, la cultura, el Estado, la sociedad o ni siquiera la especie humana). El único *objeto material* de la ética son los *actos humanos;* y los *actos humanos,* o son resultado de *acciones de individuos humanos,* o no son *actos;* en particular, no pueden considerarse tales los supuestos *actos de las colectividades* (las ya antedichas clase social, nación, etc.) que sólo pueden entenderse por su manifestación mediante los actos individuales de sus miembros componentes.

En segundo lugar, *sí* a su ética del *amor propio,* aceptando que, en efecto, los seres humanos estamos fundamentalmente movidos por nuestra *ambición moral:* lo que induce nuestra capacidad de acción (es decir, nuestro *motor ético de la acción,* en terminología weberiana) es el *deseo de autosuperarnos* en todo cuanto nos afecte personalmente. Y ello con total independencia de las distintas *formas* que, en virtud de nuestra previa experiencia relacional, adopte en cada ocasión nuestro *deseo de ser más:* más solidarios, más ricos, más entregados, más valiosos, más eficaces, más leales, más poderosos, más queridos, más *mejores.* La *pasión de autorrealización* es el más económico principio capaz de explicar la totalidad del comportamiento humano: único y mejor denominador común al altruismo y al egoísmo, al propio interés y al interés por los demás, al amor propio y al amor ajeno, al conflicto y a la cooperación, al orgullo y a la fraternidad o a la misantropía y a la solidaridad.

Sí, en tercer lugar, al principio de *libertad responsable,* que es donde reside la *dimensión ética* del comportamiento humano. Pues, en definitiva, también la conducta no humana (la del resto de seres vivos, sujetos de comportamiento) exhibe los dos rasgos anteriores del *individualismo* y la *ambición de autocumplimiento,* como ha probado la sociobiología. Pero sólo los seres humanos somos capaces de asumir responsabilidades exigibles por las elecciones de comportamiento que libremente realizamos. Y debe reconocerse, de acuerdo con Savater, que *libertad* y *responsabilidad* son conceptos que se determinan recíprocamente: sólo se puede ser responsable de aquello que se ha tenido ocasión de poder elegir libremente y sólo se está eligiendo libremente cuando se está asumiendo la entera responsabilidad por las consecuencias futuras (propias o ajenas, e intencionadas o no) de nuestras elecciones.

Por último, *sí,* también, al cuarto rasgo esencial, que es el del *reconocimiento recíproco* de la *libertad ajena,* sin cuyo requisito la *libertad propia* no sabría ser *responsable.* Es de aquí, del *principio de reciprocidad,* de donde cabe deducir tanto el orden social (como ha demostrado Axelrod con su *Evolución de la cooperación*) *, como el orden jurídico (común respeto procedimental a las mismas reglas formales de participación en el juego

La evolución de la cooperación, *Axelrod, Alianza Universidad, Madrid.*



limpio) y aún el orden político (imperio obligatorio de la ley, fundado en la común exclusión del uso de la fuerza y la violencia). Y de este principio también se derivan, en última instancia, el resto de posturas políticas de Savater, con las que cabe estar en el más completo acuerdo pero que escapan al objeto de este escrito: la necesidad de un (no *nuevo* sino todavía *inédito*) orden jurídico mundial, la conveniencia de la más próxima superación del Estado-nación, la frontal oposición a toda forma de nacionalismo excluyente, la urgencia de sustituir el principio de *pertenencia* por el de *participación*, la más radical defensa de las libertades privadas y los derechos ciudadanos o, en fin, el reconocimiento del derecho a autoperjudicarse (eutanasia, suicidio, drogas, etc.).

Pero tras los *síes* conviene que sigan algunos *peros*. ¿Cuáles son las cuestiones menos definitivamente resueltas por la ética de Savater y dónde se hallan sus puntos más problemáticos? A mi juicio, la fortaleza Savater presenta dos flancos atacables: uno es su filosofía de la *acción*, como ética del *querer*, y otro su filosofía del *actor*, como ética del *yo quiero*. Es decir, aceptando la tesis fundamental de Savater, según la cual todo se reduce a la *libertad de querer*, sin embargo puede discutirse tanto el *objeto* de ese querer *(¿qué se quiere?)* como el *sujeto* de ese querer (*¿quién quiere?*, y lo que es más: ¿quién *se* quiere?). No obstante, antes de continuar, debe insistirse en la existencia de un acuerdo básico sobre el *deseo* como materia prima de toda reflexión sobre la actividad humana: y ello por mucho que se puedan discutir los objetos y los sujetos de semejante deseo.

Por el lado del objeto del querer, surgen problemas derivados tanto de la cuestión de la *elección* (consistencia de las reglas de *preferencia*) como de la *volición* (desigual naturaleza de los objetos preferidos), y en ambos casos ha sido Elster el filósofo que, recientemente, más ha insistido sobre la dificultad de resolver ambos tipos de *dilemas*. Por lo que hace a los *dilemas de elección* (el más famoso de los cuales es el del *asno de Buridán*), se trata de que el sujeto se encuentra muy pocas veces con *reglas inequívocas de preferencia*, en virtud de las cuales poder elegir su objeto más o mejor preferido. Por el contrario, la mayor parte de las veces, los sujetos deben elegir sus actos bajo condiciones de *ambigüedad, indefinición, incertidumbre, contradicción* o *inconsistencia* de las preferencias. Y el propio Savater así lo reconoce, por ejemplo en la página 89 de *Invitación a la ética*, citando a Whitehead e identificando la forma *tragedia* con este dilema moral del conflicto entre preferencias contradictorias e incompatibles; o en la página 74 de *Ética como amor propio*, donde cita las contradicciones de la racionalidad en Weber, como núcleo mismo de la *tragedia ética de la razón*.



En este sentido, frente al caso puramente abstracto del asno de Buridán, el dilema empíricamente más vívido es el denominado por Freud como *perversidad polimorfa*, identificable con el niño que *lo quiere todo y ahora*. Sin embargo, constituirse como sujeto ético implica aprender que *no se puede querer todo a la vez*. Como reza el refrán, no se puede nadar y guardar la ropa, ni tampoco escuchar misa repicando campanas, pues hay que elegir aunque sólo sea entre lo que más se quiere *a corto plazo* (ética de la cigarra) y lo que más se quiere *a largo plazo* (ética de la hormiga), sin que existan reglas racionales de preferencia entre un cuerno y otro del dilema y sin que sea posible elegir simultáneamente ambas alternativas a la vez. Este dilema ha sido repetidamente analizado por Jon Elster (por ejemplo, en *Ulises y las sirenas*) bajo el rótulo de *dilema del miope* o de la *fuerza de voluntad*, pero sin llegar a obtener resultados concluyentes *.

Por lo que hace a los *dilemas de volición* (derivados de la desigual naturaleza de los objetos preferidos), cabe distinguir entre lo que se hace *queriendo*, por una parte, frente al conjunto formado por lo que *se quiere pero no se puede* hacer, lo que se hace *sin querer* y lo que *no puede ser querido*, que son los tres principales dilemas de la volición. El primer dilema, del tipo *quiero y no puedo*, no merece mayor comentario (por frustrante que sea, como causa de la llamada *disonancia cognitiva*), pues no plantea objeciones a la argumentación de Savater (al revés, refuerza la libertad de *querer* incluso *lo que no se puede* hacer). Pero no sucede así con los otros dos dilemas, pues la ética savateriana del *querer* no llega a distinguir entre el *querer dramático* (tarea del héroe, capaz de superar el dilema de *querer y no poder*) y el *querer trágico:* tarea del discreto, capaz de superar los dilemas de *querer sin querer* y de *querer lo que no puede ser querido*.

El dilema del *querer sin querer* alude a lo que se ha llamado la *heterogonía de los fines:* las consecuencias inesperadas y no queridas, o los efectos no intencionados, quizá contraproducentes y perversos, de los actos. La ética de Savater resulta, a este respecto, excesivamente *intencionalista*, pues descansa demasiado sobre el *querer*, es decir, sobre los motivos explícitos y deliberados que son previos a los actos. Pero ello cuesta el ignorar en cierta medida los *resultados*, en vez de las intenciones, de los actos. El infierno está empedrado de buenas intenciones, reza el refrán. Por eso Weber propuso sustituir la ética de las intenciones (o de las convicciones) por la de las consecuencias (responsabilidad sobre los resultados). Y también Savater, en la medida en que subraya la responsabilidad como contrapartida de la libertad, exige que el sujeto se responsabilice tanto de lo que *ha querido* hacer como de lo que ha hecho pero *no ha querido* hacer, es decir, de lo que *ha hecho sin querer*. En este sentido, a las tres preguntas anteriores (¿qué *puedo* hacer?, ¿qué *debo* hacer? y ¿qué *quiero* hacer?), habría

* Ulises y las sirenas, *Jon Elster, FCE, México.*



que añadir una cuarta (¿qué *estoy haciendo,* queriendo o sin querer?), capaz de cuestionar las consecuencias intencionadas y no intencionadas, sobre mí y los demás, de mis propios actos, a fin de responsabilizarme libremente de todas ellas.

Y aún hay más, pues, por lo general, lo que más se quiere es, precisamente, lo que *no puede ser querido,* es decir, aquello que sólo puede obtenerse sin querer: el amor, la amistad, la espontaneidad, la felicidad, la creatividad, la propia fuerza de voluntad. Éste es el dilema de los *subproductos,* definidos por Elster como aquellos estados futuros que sólo pueden obtenerse *sin intención alguna de lograrlo,* es decir, como una consecuencia no querida de los actos. Al igual que para conciliar el sueño hay que *dejar en suspenso la voluntad,* pues el excesivo voluntarismo amenaza con arruinar cualquier esperanza de dormirse, también hay muchos otros estados físicos, emocionales o sociales, que sólo pueden obtenerse como *subproductos* inesperados, causados por otros actos independientes; y, por tanto, para obtenerlos, hay que *dejar de quererlos* o, por lo menos, *suspender la fuerza de voluntad,* dejando de fijarla en ellos. Pero el excesivo *voluntarismo* de la ética de Savater no logra dar buena cuenta de los *subproductos,* lo cual parece grave, pues, como afirma Elster (en *Uvas amargas*) *: «Todas las cosas *buenas* de la vida son *subproductos*». Al igual que antaño se discutía si la Revolución exigía *espontaneísmo* o *voluntarismo,* también la mayor parte de las cosas éticamente *buenas* (es decir, *deseables*) de la vida son *subproductos,* que no pueden obtenerse mediante el voluntarismo (pues, al contrario, de darse éste, podrían arruinarse sus esperanzas de obtención) sino sólo *por sorpresa* inesperada, mediante la espontaneidad más radical.

Queda, en fin, la cuestión del Sujeto, que por sí sola merecería todo el espacio disponible: pero aquí sólo cabe resumir y apuntar. En efecto, tras los *dilemas del objeto,* planteados por *lo querido* (cómo *se elige* lo que se quiere y cómo *se quiere* lo que se quiere), vienen después los *dilemas del sujeto,* planteados por *el que quiere* (¿o más bien por *lo* que quiere?). Savater parece presuponer a veces un Sujeto Autoconstituido que puede resultar inconsistente o contradictorio en sus términos: pero así lo requiere la tarea del héroe savateriano que se hace a sí mismo, *refinando y depurando* constantemente su capacidad de *acción excelente.* Y esta inconsistencia procede de un cierto dualismo subyacente, ya que el Sujeto aparece desgarrado entre su *autocentrismo* (paradoja de *autorreferencia:* el sujeto es tanto *el que quiere* como *el que se quiere*) y su necesidad de *reciprocidad,* es decir, de *reconocimiento externo.*

Por ello, este sujeto aparece doblemente fundado (o doblemente *armado,* en tanto que *héroe*): se funda *endógenamente* (al ser *sujeto* de *sus actos*) y se funda *exógenamente* (al estar *sujeto* a *sus actos* de búsqueda y encuen-

* Uvas amargas, *Jon Elster, Ed. Península, Barcelona.*

tro de reciprocidad y reconocimiento). Por tanto, la discusión se establece en torno a la *autonomía* o *heteronomía* del sujeto. Por ejemplo, en la cuestión de la *responsabilidad:* ¿ante *quién* es responsable el sujeto de sus actos, sólo ante *sí mismo* o *también* ante *los otros*? De nuevo reaparece el dualismo, si bien la autonomía prima sobre la heteronomía, pues parece que es el sujeto quien decide qué grado de heteronomía está dispuesto a soportar libremente, al ser él quien elige a *los otros* cuya reciprocidad y reconocimiento *quiere* buscar.

No obstante, hay al menos dos fuentes de heteronomía irreductibles a la voluntad autónoma del sujeto, cuyo poder constituyente (o *co-fundador* del propio sujeto) no parece ser del todo apreciado por Savater. Una, muy obvia, es la del propio *orden social* (sustentado por un *Poder* soberano, hobbesianamente obligatorio), sin cuya previa existencia, garante de la necesaria y suficiente *certidumbre de futuro,* no hay posibilidad alguna de que los sujetos confíen en cumplir su voluntad, ni *puedan* por tanto *querer* hacerlo. El dilema de Dostoievski-Nietzsche *(si Dios ha muerto todo está permitido)* explica mejor que cualquier otra cosa la necesaria primacía lógica de algún *orden social* sobre el hobbesiano *estado de naturaleza* que compondrían los *sujetos autónomos* si sólo estuvieran entregados a su *libre voluntad* irrestricta.

Pero, por supuesto, ese *orden social,* necesariamente *heterónomo,* no es *trascendente* sino *inmanente,* pues no consiste en un Dios (la Naturaleza, la Historia, la Sociedad) ni en un Nosotros (la Clase Social, el Estado, la Nación), sino en un Los Otros: el control social formal e informal que los unos ejercemos respecto a los demás, hecho tanto de normas convencionales o contractuales, explícitamente consentidas como tales (los códigos penales, las reglas de cortesía, las monedas, los cubiertos o los semáforos), como de hábitos institucionales espontáneamente asumidos sin consentimiento ni deliberación (los códigos semánticos, las reglas gramaticales y de parentesco, los sentimientos, los gustos o los afectos); y, desde luego en este último caso, la heteronomía con la que se imponen a los sujetos escapa por completo del control de su libre voluntad.

Todo lo cual es, por supuesto, reconocido por Savater, aunque prefiera fijarse sobre todo en cómo cada sujeto *gestiona autónomamente* la heteronomía de la que es objeto, a costa de no tomar suficientemente en consideración dos cosas: que todo *gestor* fue antes *gestado* y *gestionado* durante su formación (la educación, sobre todo la sentimental, presupone la heteronomía indefectiblemente) y que hacemos no sólo *lo querido* por nosotros sino también *lo requerido* por los otros (*coacción* que obedecemos mucho más por la *autoridad moral* del *amor,* propio o ajeno, que por el *poder material* del *interés* o del *temor*). Y es así cómo del *amor propio* se pasa



al *amor prestado:* el que nos atribuye el público de espectadores de nuestra actuación, ante el que representamos los *papeles* más deseables que los demás nos escriben *sin querer* a nosotros por si *queremos* aprender a interpretarlos espontáneamente.

¿Qué queda, pues, del Sujeto Autoconstituido? Una mera ficción, es decir, una hipóstasis trascendental contra la que puede oponerse la acción ética del héroe transgresor. La tarea de Prometeo es *rebelarse contra el Todo:* también contra *sí mismo,* es decir, contra el concepto mismo de Sujeto *obligado a autoconstituirse.* Pues si prescindimos de este melodramático Sujeto, retóricamente obligado a representar el papel del que *se hace a sí mismo,* nos quedaremos tan sólo con lo más precioso: sus roles, sus acciones, sus hechos, sus actos. Es decir, la acción humana en estado puro, sin la coartada justificatoria de un Sujeto Trascendente, a la vez Autor y Actor de sus propios actos. Así, muerto, por fin, *el Héroe,* nos quedan, huérfanos e inciertos, *los heroísmos:* la materia misma de la ética inmanente.

En efecto, postular la inmanencia de los actos parece la mejor solución para resolver los dilemas del individualismo metodológico, ya aludidos antes, superando así las contradicciones tanto del *objeto del querer* (intencionalismo, voluntarismo) como del *sujeto del querer* (autocentrismo): en lugar de *trascender* al individuo, concibiendo sus actos como dependientes de entidades supraindividuales (Dios, la Sociedad, la Historia, Nosotros, el Sujeto), ¿por qué no *disolver* al propio individuo en tanto que Sujeto Trascendental de sus Actos (como propone Elster con su concepto de *yo dividido* o *yo múltiple*), reduciéndolo al papel de mera *memoria de continuidad* de unos *actos individuales* que son sucesivos, sí, pero también *objetivamente discontinuos* en sí mismos?

Como afirma Nietzsche en *La Gaya Ciencia* (citado por Savater en la página 73 de *Invitación a la ética*) *no hay acciones semejantes y no puede haberlas, pues toda acción que ha sido ejecutada lo ha sido de manera única e irreparable.* Y el propio Savater reconoce (en la página 295 de *Ética como amor propio*) que *la condición misma de la ética nada tiene que ver con el futuro sino con el uso actual de la libertad; la ética trata de la intervención oportuna en el momento crítico* (kairós), *de la elección que calibra y decide entre las propuestas del presente, no para ganar el mañana sino para dar sentido al hoy: lo que cuenta no es lo que más tarde se tendrá sino lo que ahora se quiere.*

Nada, pues, de un sujeto que, mediante sus actos, se va construyendo a sí mismo; sino, más bien, *actos autónomos* que, si se quieren éticos, se autodeterminan libremente a sí mismos (sean cuales fueren las consecuencias para su sujeto). Sigue habiendo, por supuesto, individualismo metodológico (pues los actos son corporales, no grupales), deseo de ambición insa-



ciable (pues los actos son carnales, no angélicos), libertad responsable (pues cada acto se autodetermina cargando con las consecuencias de cuanto elige) y reconocimiento recíproco (pues los actos son escénicos y espectaculares, impresionando a aquéllos ante quiènes se expresan, y desencadenando en consecuencia cascadas de interacciones de estímulo y respuesta). Luego hay ética prometeica. Pero ya no hay un sujeto fáustico, obligado a presentarse al Juicio Final para rendir cuentas como encausado por el balance contable de todos los actos *heroicos* o *culpables* que cometió a lo largo de su vida. Ya no hay *pasión* del *héroe* sino *acción* del *discreto,* que *desea expresar* como una apasionante *obra maestra* cada singular *acto discreto* que *(se)* va agregando a su vida (sea cual fuere el sentido último o el destino manifiesto que vaya adoptando ésta, cuya representación acabada no distará demasiado del diagnóstico shakespeariano: una *ficción absurda, fortuita y caótica, llena de ruido y de furia, que carece de significado*).

Enrique Gil Calvo

Bibliografía

FERNANDO SAVATER: *La tarea del héroe,* Taurus, Madrid, 1981.
———: *Invitación a la ética,* Anagrama, Barcelona, 1981.
———: *Ética como amor propio,* Mondadori, Madrid, 1988.



La poesía en Hispanoamérica

(Algunos ejemplos)

El título de este encuentro, «El estado de las ciencias y las bellas artes en América Latina en 1992» *, está más cerca de la economía, e incluso de la historia en su sentido más lato, que de la poesía. Es comprensible: al abarcar y recoger manifestaciones distintas del ser humano, no puede definir lo particular. Diagnosticar el *estado* de la poesía, decir si su salud es buena o achacosa, es una tentación médica para la que se requiere atrevimiento y ojo clínico. Para hacer un chequeo se necesitan unos parámetros de salud; en fin, lo que quiero decir es que este lenguaje es inoperante en relación a la poesía ya que, además de ser un objeto paciente, es un emisor activo de significados que hay que experimentar. La poesía es la experiencia de la poesía; pero para suerte de críticos, conferencistas y profesores, esta tautología, gracias al término experiencia, rompe su circuito cerrado y se abre al campo de los comentarios, valoraciones, aprobaciones y rechazos.

Yo creo que la idea de dividir la literatura de nuestra lengua en española e hispanoamericana puede ser de alguna utilidad y no creo que se deje de hacer: nos lleva a ello una apariencia sugestiva y engañosa, además de una realidad histórica. La primera es la situación geográfica que sitúa a nuestra literatura en continentes distintos; la segunda, el hecho de ser la península el lugar del nacimiento del español y el lugar donde, principalmente, se ha desarrollado hasta el siglo XIX, con algunas brillantes excepciones como Juana Inés de la Cruz, Sigüenza y Góngora, Caviedes, etc. Pero al separar ambas literaturas caemos en un error múltiple. La unidad de la literatura peninsular es de orden geográfico y político, no estrictamente literario; lo mismo se puede decir de la literatura hispanoamericana: en principio nada tienen en común un escritor de Buenos Aires y otro de Managua, y la noción de América como factor común para ambos es casi co-

* *El presente texto fue leído en el Encuentro del mismo nombre, en La Granda, Avilés, agosto de 1992.*

mo decir que, puesto que están en el mundo, algo tendrán de parecidos. De nuevo la vaga, aunque por otro lado cierta, realidad geográfica y política se impone a la literatura. Yo estaría dispuesto a aceptar esas diferencias entre ambas orillas si inmediatamente la ampliáramos a todos los poetas. Cada uno es un caso y en ocasiones un ejemplo al que, eso sí, le podemos encontrar parientes de primer y cuarto grado, pero no necesariamente en su pueblo sino en los lugares más insospechados. Las musas, aparte de hablar en lenguas, siempre han sido, por fortuna, extremadamente infieles. Pero sin dar más vueltas: sabemos que el gran vínculo, el que nos hace participar de un mismo cuerpo vivo, es la lengua. Si habláramos de poetas de lengua inglesa y francesa el problema a discutir sería otro. La historia de la poesía es la historia de algunos poemas, escribió Paz en 1967, poniendo así en duda que existiera una poesía hispanoamericana y, por deducción, otra peninsular.

Dicho esto, creo que será imposible, como dije antes, prescindir de catalogaciones, agrupaciones y otras formas de la vinculación, sólo que su uso ha de ser efectuado con distancia, como una disciplina imaginativa y no como dardo o espada contra unos y otros o en beneficio del sentimiento de nacionalidad. Lo que hace de Shakespeare o Cervantes escritores universales no es el color local, lo que podamos reconocer en sus obras de características anglosajonas e hispanolatinas, que las hay, sino su ausencia de particularidad intrasferible, su valor anónimo. Toda gran literatura carece realmente de autor porque el autor es una categoría errante, o mejor dicho, una encarnación aleatoria, siempre nueva e inesperada. Borges lo reiteró con inteligencia y humor: todo lector puede ser Shakespeare u Homero. La imaginación enciende el lenguaje, es una puesta en piel y vivificación de una potencia adormecida: el libro. Basta una sola persona para que una obra se anime y tenga, literalmente, alma. Ese momento, el único que realmente importa, la virtualidad de la lectura, no es chileno ni peruano, no es de Buenos Aires ni de Málaga, no es ni siquiera de una lengua, aunque forzosamente tenga que estar dicho, al menos, en una de ellas: ese tiempo es el de la imaginación poética, una pequeña, casi siempre solitaria, alteración del mundo.

Shelley escribió en el siglo pasado, en una gran defensa de la poesía (1826), que los poetas eran los legisladores secretos del mundo. Afortunadamente para ellos, dado el estado del mundo, ahora y en tiempos de Carlos V o de Pericles, creo que el exaltado poeta no tenía razón: los poetas no legislan, escriben poemas que a veces se sujetan a leyes estéticas complejas y estrictas y cuya expresión, paradójicamente, suele ser sugerente y libre. No hacen leyes, nos permiten soportarlas, no sólo las políticas sino yo diría

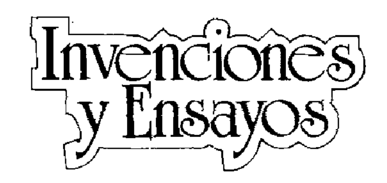


que incluso leyes físicas como la de la gravitación. El mito de Faetón, como tantos otros, es buena prueba de esto que digo.

Esta relación con la literatura que estoy señalando es sincrónica, pero es cierto que lo que se reúne en un punto, ese aleph que puede ser el lector, ha ido surgiendo de manera diacrónica, paralela a los acontecimientos históricos y personales, es decir que la poesía tiene historia, aunque esa historia —y esto va más allá del aparente juego de palabras— no sea la historia de la poesía.

Toda literatura está hecha de otras literaturas; no hay ninguna a la que podamos llamar original, tal vez porque no hay palabra, y menos la literaria, que venga directamente de la cosa. Quizá por eso Jorge Luis Borges dijo y reiteró que la literatura es fundamentalmente traducción, no solamente en el sentido de traducir de otra lengua sino de la misma. No otra cosa dejó dicho implícitamente Cervantes al atribuirse las labores de traductor de Cide Hamete Benengeli dando a conocer *El Quijote*. Con esto quiero indicar que, si bien por razones obvias de cronología, la literatura producida en España es, desde el punto de vista de la lengua, el fundamento de la literatura hispanoamericana, no deja de ser cierto que desde el momento en que aquellos intrépidos viajeros comienzan a relacionarse con el otro mundo, sus habitantes influyen en nuestra literatura y, muy poco más tarde, son parte activa de la lengua española. Esa lengua que, curiosamente, no se generaliza hasta la época de la Independencia americana, llevaba en sí una literatura que iba más allá del propio universo español. Así que hubo un transplante que fue siendo asimilado oscilando entre la aceptación y la conflictividad. Esta tensión no ha sido negativa sino positiva: debajo de ese conflicto hay algo más que una simple discusión nacionalista, indigenista o americanista: el sentimiento de que toda lengua y toda literatura, más que apoyarse en la historia local, se mueve en el espacio de la imaginación, una categoría que sin dejar de tener historia es transhistórica.

Volviendo a nuestro huidizo tema: como se ha dicho en multitud de ocasiones, la literatura hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII fue una continuidad de la literatura peninsular (con alguna excepción significativa, como ciertos momentos de Sor Juana Inés de la Cruz), continuidad pero no mismidad: desde los diarios de Colón, lo que comienza a escribirse en América, se impregna de mundos desconocidos para nosotros. La verdadera independencia que posibilitó la verdadera unidad, es decir el momento de conciencia de esta tensión, creo que se produce algo más tarde de las polémicas gramaticales y lingüísticas de argentinos y chilenos en la primera mitad del siglo XIX; la literatura hispanoamericana comienza a ser otra con los dos movimientos fundacionales denominados modernismo (1890) y vanguardia (alrededor de 1920). Es, a partir de esos momentos, parafra-



seando un título de Borges, otra y la misma. La literatura española, como mostró Robert Curtius, forma parte de la literatura grecolatina: no puede entenderse a Boscán sin la poesía renacentista italiana, ni a Sor Juana sin Góngora; a su vez, y yendo ahora en relación inversa, no puede entenderse a ninguno de estos grandes barrocos sin Octavio Paz y Lezama Lima, autores que han influido en ambos. Esta capacidad de influencia en todas direcciones la explicó T.S. Eliot hace ya muchos años, y no ha dejado de ser divertida y creativa.

Algunos momentos

Federico de Onís escribió en 1934 que el modernismo era «la forma hispánica de la crisis universal del siglo XIX (...) cuyo resultado fue tanto en América como en España el descubrimiento de la propia originalidad». En realidad es América la que inicia con el modernismo el descubrimiento de su originalidad, sólo que ésta no es tan peculiar. La ilusión no puede durar mucho bajo una mirada algo crítica. Por lo pronto, esa originalidad tenía muchísimo que ver con la poesía parnasiana y simbolista y, además, como ha insistido Ricardo Gullón, con Gustavo Adolfo Bécquer y nuestra poesía medieval. Tal vez podríamos añadir el nombre de Espronceda. Los nuevos poetas latinoamericanos no podían encontrar en Núñez de Arce y Meléndez Valdés un modelo; tampoco en los escasos pensadores de nuestro siglo XIX. El modelo, parcial, estaba en Francia: en Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Gautier, Rimbaud, Catulle Mendès, Heredia, Leconte de Lisle, y en los norteamericanos Whitman y Poe. Se ha discutido mucho sobre dónde comenzó este movimiento, si en España o en América, pero es evidente que nosotros no tenemos ningún poeta modernista como Rubén Darío. El gran poeta nicaragüense empleó por primera vez el término modernismo en 1890 y ya en 1892 se habla de *modernistes* en la literatura catalana. Rubén no fue el primer modernista, pero sí el más grande, no por modernista sino por poeta. Los otros más destacados fueron leídos con más o menos rapidez por los españoles: Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Martí, Julián del Casal, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig. No todos se leyeron aquí de manera inmediata: Borges recordaba, aunque creo que sin razón, que el nombre de Lugones no les sonaba a los poetas españoles por 1919-20.

Se ha señalado numerosas veces este punto, el hecho de que nosotros descubrimos, en estos dos momentos de profundo cambio, la poesía europea (francesa e inglesa, principalmente) a través de los hispanoamericanos. No es que los poetas españoles no hubieran leído a parnasianos y simbolis-



tas sino que no tuvieron el genio de Darío para transformar esas lecturas en una obra nueva. Así que esas dos grandes renovaciones en nuestra lengua y literatura, que afectaron a la narrativa y a la poesía, nos vinieron de América, a pesar de que las fuentes las teníamos casi en casa. Esta es una cualidad de la literatura hispanoamericana, desde Rubén Darío y Martí hasta los escritores más recientes: como nunca se han sentido en el centro ni seguros de su lengua, han buscado fuera su propio sentido: Europa y Estados Unidos, pero también Japón (el caso de Juan José Tablada) y el resto de Oriente si pensamos en escritores como Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Desde Rubén Darío a nuestros días ha habido algo distintivo en el mundo literario latinoamericano, incluyendo al Brasil: la voluntad cosmopolita. Eso no disminuye a nuestros grandes poetas españoles, desde Antonio Machado a Lorca, Cernuda y Juan Ramón Jiménez, pero sí los hace distintos. Tampoco es un rasgo que defina a todos: el mexicano López Velarde no es un cosmopolita, Ramón Gómez de la Serna, sí. Por otro lado, ambos movimientos literarios y algunas de las renovaciones literarias que vendrían después, como el llamado «boom» de la novela latinoamericana, han tenido, digamos que como prueba, como espacio significativo de discusión y de lanzamiento, a España.

A partir de finales de la segunda década del siglo, los ismos se extienden por Latinoamérica. La nueva poesía introduce el lenguaje prosaico, el lenguaje proteico y múltiple de la ciudad. La vanguardia extrema la ruptura que el modernismo había efectuado con el realismo y con la estética tradicional. La ciudad, las máquinas, el obrero, el cinematógrafo aparecen en los poemas en una verdadera iconoclastia. Fue una agitada torre de Babel, mezcla de cosmopolitismo y defensas nacionalistas e, incluso, étnicas. Antes de su etapa definitiva, un escritor como Borges cultivó el color local, porteño, arrabalero. Futuristas, dadaístas, *desvairistas*, estridentistas y martinfierristas tenían algo en común, la libertad estética del arte. Nombres como Oliverio Girondo en Argentina, Mario y Oswald de Andrade en el Brasil, Carpentier, Asturias, y otros, en distintos momentos contribuyeron a dinamitar las concepciones estéticas anteriores y, en ocasiones a relacionarlas con el cambio y la libertad social. Ya finalizando esta selva de signos, en 1938, Diego Rivera, Trotski y Breton firman en México el *Manifiesto por un Arte Independiente*. Pero hay que volver un poco hacia atrás.

Vicente Huidobro (1893-1948), el ya indiscutible introductor del vanguardismo en la poesía de lengua española, llega a España por primera vez en 1916, pero es en su segundo viaje, de vuelta a París, en 1918 (recuérdese que por estas fechas estará Borges en Sevilla, y que traduce por entonces a los expresionistas alemanes) cuando enciende la llama del creacionismo en los ávidos Gerardo Diego, Juan Larrea, Guillermo de Torre y otros jóve-

nes poetas que hacían suyo este movimiento bajo el nombre de ultraísmo, cuya extensión del mismo germinaría en Argentina de la mano del fugazmente vanguardista, Borges. Huidobro reedita en nuestro país *El espejo de agua* al que siguen en ese mismo año, *Tour Eiffel, Poemas árticos, Hallali* y *Ecuatorial.* Como todo vanguardista tuvo algo de guerrero y polemizó abundantemente, en ocasiones con verdadero delirio, sobre su paternidad de la poética creacionista. Esto le valió la enemistad con Pierre Reverdy, que le acusaba de plagio. El creacionismo fue un momento de gran libertad, de despegue y desapego de referentes sustanciales a las palabras. Un movimiento que venía de Mallarmé y se ahondaba en Apollinaire y en el mencionado Reverdy. Además de esto, fue una reacción contra el modernismo. Escribir ha de ser, para Huidobro, no mencionar las cosas, sino crearlas. El *como* es elidido y la metáfora deja de ser puente entre esto y lo otro para constituirse en una realidad cargada de ser. Huidobro habla del poeta como «un pequeño Dios», alguien que hace mundos combinando un puñado de letras. Esta idea, de incardinación mallarmeana y cubista desemboca en uno de los grandes poemas de su tiempo, *Altazor,* iniciado en francés en 1919 y publicado íntegramente, ya en español, en 1931. Altazor, sujeto del poema, describe un viaje en paracaídas (o parasubidas): una caída al revés. Su caída, podríamos decir, está más allá de la caída porque acaba trascendiéndola al ir de la condena de la significación a la presencia final: a que las palabras sean, aunque ya no significan porque alcanzan un estado de glosolalia, un balbuceo sin sentido. Se ha querido ver en este final una poética de la destrucción cuando es en realidad la expresión coherente (aunque incoherente desde fuera) de su pensamiento: alcanzar con palabras la categoría de ser, perdiendo así su dependencia referencial. Huidobro quería que el poeta actuara como la naturaleza y que, de esta forma, sus productos verbales fueran una nueva creación. Aunque esto no pueda ser cierto, *Altazor* sigue siendo un poema fundamental: no está hecho de ideas sino de imágenes y ritmos, es un espacio imaginativo felizmente irreductible a su poética.

Los mismos que defendieron las nuevas ideas estéticas de la vanguardia fueron sus defenestradores; o mejor dicho: los que la transformaron en la posvanguardia: desprendimiento de la hojarasca panfletaria, ahondamiento humano (Vallejo, Neruda), y utilización crítica de la libertad creativa que la vanguardia había logrado para siempre. Junto a esta explosión generalizada hubo poetas que no se adhirieron a las tendencias de ruptura, de reacción encendida; muy por el contrario iban a rescatar, de manera viva, la poesía más tradicional así como la poesía pura defendida por Valéry. Me refiero a Martín Adán, Eugenio Florit, Mariano Brull, José Gorostiza, y otros que escriben sonetos, décimas y canciones; actitud muy semejante a la que



encontramos en España por los mismos años, donde la vanguardia rápidamente se fue hasta el cancionero español para volver, como puede verse en Lorca y Alberti, transformada en una feliz alianza entre tradición y modernidad. Esto se ve tanto en la generación española del veintisiete como en el importante grupo mexicano de Contemporáneos (Gilberto Owen, Villaurrutia, José Gorostiza, Ortiz de Montellano y otros) que comienzan a publicar sus obras importantes un poco después del grupo español. Es curioso que apenas si hubiera contacto entre ellos a pesar de las semejanzas (que no ocultan las diferencias). Aunque algunos críticos han querido ver una falta de interés, hay que recordar que los grandes poetas hispanoamericanos han tenido una relación profunda con coetáneos españoles (Neruda, Reyes, Vallejo, Huidobro, Paz). Esta fluidez fue truncada por la guerra y en la península tuvimos que redescubrir a Borges y a Paz cuando oímos que en Estados Unidos, Francia y en toda América se hablaba de ellos.

El chileno Pablo Neruda (1904-1973), uno de los grandes poetas de nuestra lengua, y casi por los mismos años de la etapa fundamental de Huidobro, inicia una obra que se levanta con una alta calidad desde muy temprana edad. La herencia romántica y surrealista, presente en Vallejo y Villaurrutia, recorre gran parte de su obra. Fue un gran poeta y también autor de libros lamentables, como le ha ocurrido al gaditano Rafael Alberti, que ha convertido gran parte de su obra en una ágil versificación al servicio de mundos de artificios, cuando no ignominiosos. Esto, por lo visto, no está bien decirlo, porque, aunque casi todo el mundo lo piensa, no dice lo que piensa. Es verdad que para escribir malos poemas no es necesario que éstos tengan por tema asuntos ideológicos. *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado, es un mal poema con tema rural, cainita, y en el mismo Juan Ramón Jiménez, en su primera etapa, con temas poéticos, se encuentran poemas que se doblan de cursilería. Por otro lado, siempre hubo temas religiosos e ideológicos, pero es más fácil escribir un buen poema a la virgen María, pongo por caso, que a José Stalin. De cualquier manera, de pocos autores queda la obra completa, salvo si se llaman Homero o San Juan de la Cruz (y ni siquiera en estos casos es toda salvable, hay algo de documento en ellos). Neruda necesita una buena antología. La que en 1974 hizo Luis Rosales, siendo buena, es demasiado extensa; le sobran poemas aunque tal vez estén allí todos los que importan.

El libro principal de Neruda, *Residencia en la tierra,* se publica en 1931 y recoge poemas de 1925 a ese mismo año. Luego publica una segunda (1935) y tercera *Residencia* (1947). Surrealismo y expresionismo informan a este libro que tuvo una honda presencia en la poesía de lengua española de ambas orillas. Aunque el nerudismo ha tenido una influencia poco crítica, no hay que olvidar que está presente, de manera clara en un gran poeta

argentino, Enrique Molina, y en el primer Octavio Paz. Pero es necesario aclarar que todo gran poeta ejerce una doble influencia: la mimética, que consiste en un empleo retórico de lo que es hallazgo en el primero, y la que se sufre penetrando en los resortes de ese mundo creativo, mirando no al ojo que mira sino en la dirección de la mirada.

Residencia en la tierra es el otro polo de Huidobro y uno de los libros capitales de nuestra poesía. Paz ha hablado de que mientras el primero traza una vertical aérea en el cielo de nuestra literatura, el segundo se clava en la tierra, se espacializa. Las palabras no son las cosas sino más bien la percepción de la movilidad incesante del mundo. Esta percepción es una alteración del lenguaje, una inestabilidad creativa. Esta es otra novedad, otra aportación de la poesía hispanoamericana: Neruda no escribe desde el centro de la lengua sino en un momento de transformación. *Residencia* es una estación terrestre y marítima donde un «caracol de sombra circula como un grito». Movimiento lento y al mismo tiempo precipitado, fascinación por el erotismo y melancolía. Poeta de claroscuros, de realidades deslizantes, de destellos y opacidades. La dimensión oceánica de sus sentimientos le impide caer en análisis de su propia psicología; nunca se reduce a un yo; incluso cuando sólo habla de sí mismo es el mundo lo que aparece porque su relación con el lenguaje es tan viva que lo trasciende. Neruda es un poeta hechizado por el mundo y su poesía es la memoria, nunca exacta, siempre en continuo flujo y reflujo, de esa fascinación que penetra en la realidad contradictoria de lo que llamamos vivir.

Dentro de esta misma tradición, pero con un momento incardinado en la vanguardia que se llama *Trilce,* César Vallejo (1893-1938) es uno de los poetas más singulares que ha dado nuestro siglo en lengua española. Se ha querido ver en él, en nuestro siglo cibernético y fetichista, al profeta y al mártir, al redentor y al santo. Es un gran poeta desigual, autor de varios de los mejores poemas de este siglo y autor asimismo de una obra narrativa y ensayística de relativo valor. José Olivio Jiménez ha hablado de su «entrañable paisaje físico y humano; ese soplo constante de tristeza y angustia que estalla en un grito o se disuelve en balbuceo; la conciencia de culpa como patrimonio moral inevitable del hombre; los oscuros avisos de muerte que afloran en cada momento de la existencia; la incertidumbre, ignorancia, impotencia y orfandad del ser humano ante el vacío y los límites de la existencia», y a esto añade, entre otras cosas, «la convicción del mundo como absurdo; la dificultad de toda forma de comunicación humana». Fue un poeta religioso y político, y un poeta, sobre todo, con una conciencia aguda de las palabras: las miró con la sospecha de que no dirían lo que valdría la pena decir. La culpa, mencionada por el crítico cubano, es de orden metafísico, va más allá de lo circunstancial e histórico:



la existencia misma está herida y nacer es un abrirse al morir. Ni se complace con las palabras, como Huidobro, ni se salva a través del amor y el erotismo, como en el caso de Neruda; ni rectifica su escepticismo, como en el caso de Borges, con una aceptación de los dones; ni encuentra en la epifanía del instante, como en Paz, una realidad suficiente. El mundo y con él la vida humana está herido desde el principio y sólo una hermandad absoluta podrá salvarlo y salvarnos. No exaltó la vida, quiso transformarla. No vio a la mujer sino a la madre paridora, a la madre tumba, mujer-útero de donde nació su muerte. Siempre fue el hijo grande que salió del féretro del útero para seguir muriendo. Vallejo estaba profundamente peleado con el tiempo. Y mostró esa desazón con un lenguaje a la vez remoto y moderno; es una lengua que retrocede y al hacerlo extrema sus poderes: la huella que seguimos sobre el papel es un grito mineral, el lado por donde todo desciende a su raíz de huesos regados por la muerte. Fue un estilo y un destino.

Uno de los escritores de lengua española que tal vez ha influido más en la literatura de nuestro siglo es Jorge Luis Borges: no sólo con su propia obra sino con ese mito que, en el caso de Borges, obra y persona constituyen. Se le puede aplicar el título con que Emir Rodríguez Monegal definió a Neruda, el viajero inmóvil. Aunque viajó por Europa en su juventud y por todo el mundo en su vejez, Borges estuvo siempre en Buenos Aires, pero congregó en ella a *Las mil y una noches* y a De Quincey, a Chuang Tzu y Lord Dunsany, a Dante y a Whitman. A pesar de que vivió algunos años de su juventud entre nosotros, lo descubrimos tarde. Cuando a finales de los años sesenta dio una conferencia en Madrid, la sala estaba casi vacía. Pocos años más tarde, en el mismo lugar, una multitud trataba de oírle. A Borges le gustaba la idea de unir una imagen a los escritores que apreciaba; quizá, si pensamos en él, el laberinto sea la adecuada si inmediatamente describimos ese laberinto como una biblioteca recorrida por un memorioso, ciego y lúcido. Esto es ya un lugar común, ciertamente, que habría que abandonar o problematizar. En 1986, en Ginebra, año de su muerte, Marguerite Yourcenar le preguntó a Borges: «¿Cuándo saldrá usted del laberinto?». A lo que contestó: «Cuando salgan los otros». Como muchas de sus preguntas y respuestas, ésta tiene la cualidad de moverse en varias direcciones. No sé si pensaba, como Vallejo, que ningún hombre se salva solo y por lo tanto de nada me vale que yo salga del laberinto, o más bien que el laberinto es los otros. ¿Es esto muy distinto de la frase de Sartre «el infierno son los otros»? Para la literatura de Borges los otros no fueron nunca la puerta que abre el espacio de la reconciliación sino la que desemboca en un espejo que en otro se refleja: el otro es infinito, inabarcable, intangible, irreal. Lo mismo le ocurre con el manejo de las

ideas a las que fue tan aficionado: son espejos, proliferaciones fantasmáticas que no tocan nunca la realidad. Borges ha sido, probablemente, el escritor más escéptico de nuestra lengua. Pensó con un *quizá* que la muerte podría ser la salida ante tanto espejismo. Tanto en los cuentos como en los poemas de Borges, nuestro mundo, y con él nosotros, sufre una suerte de intangibilidad: todo se pierde entre reflejos hechos de ideas o en silogísticas deducciones, y el protagonista de esa breve narración que es la vida sufre la melancólica conciencia de su monstruosidad; como Asterión, él es único. Es verdad que Borges ha practicado continuamente una crítica del yo que se resuelve en una poética de la escritura y de la lectura: que todo hombre es todos los hombres con sólo darle el tiempo suficiente; pero por debajo de esta importante apreciación encontramos esta otra constatación: «El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges». Ambos extremos se devoran: «Borges», es decir, el que no tiene semejantes, el deambulador del laberinto, el que, incapaz de trascender su «monstruosa» individualidad que continuamente se duplica y triplica sin fin, tiene que afirmar que la realidad del mundo le condena al exilio. De nuevo Paz ha señalado, en un pequeño pero precioso ensayo sobre Borges, que su debilidad literaria por la canalla tiene su paralelo en su amor por la dialéctica negativa: con el puñal o con la dialéctica, nos dice, aniquila al otro. Quizá podríamos ver en ello el rostro de un erotismo que al invertirse se convierte en puñal. Lo que abre en el otro es una herida, el espacio de su desaparición. El otro existe como mi laberinto y la salida, tanto si muere él o yo (para Borges es lo mismo) pasa por la aniquilación. La poesía de Borges, muy distinta de la de sus grandes compañeros del siglo, es una rara y sorprendente combinación de imágenes y silogismos, teoremas y confesiones parcas pero rotundas, que humanizan y agilizan la complejidad de su mundo. Casi todas sus composiciones son breves: se conformó, como en todo el resto de su obra, con una brevedad que hoy nos resulta inmensa.

Tanto la obra de Huidobro y Gorostiza, como la mayor parte de la de Neruda, Vallejo, Molinari, Tablada, López Velarde, Gabriela Mistral, Reyes y otros, recorren la primera mitad del siglo; la segunda mitad la llenan autores como Lezama Lima, Enrique Molina, Roberto Juarroz, Gonzalo Rojas, Emilio Adolfo Wesphalen, y muy acentuadamente Octavio Paz cuya obra dividida en poesía y ensayo sigue siendo y lo será para siempre una de las cumbres de nuestras letras. Heredero y crítico de la vanguardia, Paz encarna el romanticismo más lúcido, aquel que exalta la analogía como eje de nuestra visión del mundo, al tiempo que dialoga con la tradición que simboliza Mallarmé. Publicó uno de sus poemas mayores, *Piedra de sol*, en 1957, pero con anterioridad había escrito *¿Águila o sol?* (1951) y *Libertad bajo palabra* (1949). Antes de seguir quisiera hacer una pequeña



digresión para sugerir que *Piedra de sol* puede leerse, entre otras formas, como una respuesta a *Altazor* y a *Muerte sin fin* (1939); este último es uno de los grandes poemas de este siglo. El agua fluida toma forma en un vaso simbólico, imagen central del poema, y la vida se concibe como forma, es ese vaso transparente. En la forma se reconoce y aspira a encontrar una totalidad trascendente, pero no hay encuentro sino un despeñarse por la transparencia misma del poema. Estamos condenados a no salir de nosotros mismos debido a la insuficiencia ontológica que al desplegarse en la conciencia lo hace como muerte continua. Narciso, este narciso adorador de la forma, al no poder traspasar sus propios límites, se precipita en las aguas. El poema finaliza con un gesto de humor fúnebre abriéndose a la muerte. Es el fin de una idea de la poesía, la de la poesía pura y, desde un punto de vista filosófico es heredero de la idea de «la muerte de Dios» de finales del siglo XVIII y primeros del XIX. Con la muerte de Dios muere la conciencia universal. Humberto Martínez piensa que en este poema «los valores supremos se devalúan por el hecho de que se ha impuesto la idea de que el mundo ideal (la forma) no es realizable dentro de lo real (la materia, el contenido, la existencia) ni lo será nunca». Años antes el mismo Paz había señalado que el poema de Gorostiza es la tensión entre forma y sustancia, una exaltación de la forma en una vertiginosa claridad verbal por donde la muerte cae sin fin. El tiempo en él no transcurre, está cristalizado. Es lo contrario de lo que ocurre en *Piedra de Sol* y en gran parte de la poesía de Paz, donde lo que vemos es pura temporalidad, en ocasiones con el aparente rostro de la historia, generalmente como la momentánea encarnación de una epifanía: instantes que son palabras que, a su vez, son cuerpos. El hombre es historia, nos dice Paz, pero es también y sobre todo algo que está antes y después de la historia. Ese instante no pertenece al pasado ni al futuro, esos negativos del tiempo, sino al presente que es «el fruto en que la vida y la muerte se funden». En *Pasado en claro, Ladera Este* y *Blanco* la poesía de Octavio Paz nos reconcilia con el tiempo y de esta forma nos enseña a vivir y a morir. Es una poesía que ha ido un poco más allá que la de sus predecesores: ha tratado de llevar a la poesía de nuestra lengua un saber decir que es un saber ver que es un saber hacer.

Estos momentos de la poesía hispanoamericana —reducidos aquí a su mínima expresión— ejemplifican de alguna manera lo que quiero decir: sus mundos, sus maneras, expresados en español, son algo más: un diálogo, en primer lugar, con la propia lengua, sin lo cual difícilmente hay literatura de creación, y paralelamente una interación, siempre crítica, con las literaturas europeas, norteamericanas y orientales. Cuando los leemos, leemos, sobre todo, un momento de nuestra lengua más que un espacio geo-

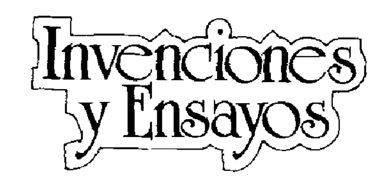


gráfico. Borges habla de Buenos Aires; Neruda o Pellicer, del paisaje americano; Lezama se convierte en una escritura tropical donde Góngora lee a los gnósticos; Paz es indudablemente mexicano, haciendo habitable el Paseo de la Reforma y con una referencialidad continua a términos y cosas propios de México; sin embargo, la gran propiedad de estos escritores consiste en su capacidad para convertirse en nuestros vecinos mientras que nuestros vecinos nos pueden parecer «bárbaros». Es la capacidad de transformarnos, a nosotros, que leemos, en el barrio de Chamberí de Madrid, en Barcelona o Sevilla, en una identidad que no puede reconocerse en la significación estricta y reductiva sino en la alteridad del espacio poético: un espacio que no expulsa la diferencia sino que la convierte en analogía. De esta manera nuestra búsqueda de reconocimiento sufre una alteración: «la inagotable otredad que padece lo uno» (Antonio Machado), que es la característica de toda verdadera poesía. Por todo ello es más lógico hablar de la literatura que se da *en* un país —tratándose, además, de la misma lengua— que *de* un país.

Juan Malpartida



Soltando hilo

Tenemos el vértigo de lo desconocido. Nos aspiran los lugares que se pueden recorrer inmediatamente por dentro, como el yo más interior. No nos conmueve, por ejemplo, no de esa manera, mirar la Cruz del Sur, o contemplar el plano de las minas de Potosí. Aunque tengo un plano de Constantinopla, o de Estambul, como usted quiera, donde hay una casa que marqué con alguien para compartir y a la que nunca fui; supongo que él tampoco. Volviendo al vértigo de lo desconocido, nos aspiran las escaleras hacia arriba. En cuanto nos llevan a hacer una visita, conseguimos contenernos a duras penas para no trepar hacia donde no sabemos, y eso sólo porque tenemos educación. Nos atraen los lugares tapiados, las puertas clausuradas, los sótanos y los desvanes. Pero lo que más nos seduce, hasta el deslumbramiento, hasta la más nociva determinación, son las casas deshabitadas, nos seducen como cajas herméticas en las que dejaron algo —sombra, rastro, vestigio— que al sacudirlas suena y resuena misteriosamente. ¿Qué será? ¿Qué soy? ¿Quién soy? Sólo que para sacudir una casa, por abandonada que esté, hay que entrar, y para que algo suene hay que esperar y hay que tener mucho coraje, sobre todo si se está sola.

La prueba fue mía. Nuestra Organización de Espías me exigió el informe como condición para renovar por otro año el derecho a ser miembro de la misma. Tenía que entrar en la casa de los Basualdo, cuyos inquilinos habían desaparecido (así preferíamos llamar a una sencilla mudanza) y dejar una marquita de identificación en cada cuarto. Después iría la «inspección» para controlar mi visita.

¿Estaba contenta? Esta vez no. Tenía miedo, sobresaltos en el corazón y mareos abismales en el estómago. Otras veces también los había sentido, pero había entonces simultáneamente un cosquilleo de plumas multicolores, una vibración como de cascabeles con sordina que tal vez significaran la esperanza. Ahora era malestar a secas. Me hubiera gustado la aventura, pero acompañada.



—Vamos, —dijo Laura— es la hora. —La voz era de condena inexorable. Como para Juana de Arco, como para Ana Bolena, para María Antonieta.

Salimos. Aunque trataba de ser heroica, pregunté:

—¿Estás segura de que no puedes entrar conmigo?

—No, no puedo. Todos los chicos de la Organización estarán vigilando desde la esquina. Si te acompaño, nos expulsarán a las dos.

Era cierto. Los vi. Bruno y Andrés espiaban desde atrás de un árbol; Miguel conversaba con Ruth en la esquina, sin mirar, como si nada; Luis María se mostraba abiertamente, apoyado con desfachatez en la pared de enfrente. Para algo era el jefe.

Llegábamos. Faltaban apenas veine pasos y Laura me dijo con aire de conspiración:

—Me quedaré en la puerta. Toma, —me entregó un ovillo de piolín— mientras caminas vas soltando el hilo, pero flojo. Yo tendré la punta. Guíate por el hilo que vas dejando para salir. Si estás en graves apuros, pero graves de verdad, dale un tirón bien fuerte y entonces entraré a ayudarte.

Yo no sabía que ella estaba encarnando a Ariadna. Sabía, sí, que yo podía encontrar a cualquier monstruo, a uno que ni me animaba a imaginar. Recordé el reguero de migas de pan en Hansel y Gretel. También eran una guía para volver, pero se las comieron los pájaros y cayeron en manos de la bruja. Claro que las migas no servían para llamar a nadie, por un lado, y por otro, nadie que yo supiera, devoraba piolín. Había un tercer lado: una casa no es un bosque, por complicada que parezca.

Allí estaba la casa. ¿Qué se esperaba? ¿Quién o qué? Mi destino no estaría inscrito en el santoral ni en una lista de dinastías, ni siquiera en las humildes amonestaciones para casamientos. El fondo de la casa de Basualdo era la medida del hilo de mi vida. Me estremecí.

Laura me dio un beso en la frente y dijo con solemnidad: «¡Que Dios te guarde!», como si me despidiera para las Cruzadas.

Estuve a punto de claudicar. Ella me empujó levemente. Subí al umbral sin respirar, exhalando nada más que hilo. Estaba en un zaguán cubierto por una ancha franja de mayólicas de color caramelo que terminaba en una guarda con lirios verdosos; más arriba, la pared lisa y ocre. Saqué del bolsillo la tiza de color azul, me empiné sobre las puntas de los pies y alcancé, apenas, a marcar una crucecita temblorosa. Había empezado, por lo menos.

La puerta cancel tenía cortinas de macramé que filtraban sólo claridad, más vidrios y plantaciones lejanas que hasta podrían ser la selva amazónica. No quise mirar atrás; estaba segura de que retrocedería, y eso sería el oprobio para siempre jamás. Tomé el picaporte. Ya sabía que esa puerta



estaba abierta. De eso había quedado en ocuparse Luis María, dueño y señor de todas las cerraduras con su manojo de infinitas llaves y «ábrete puerta».

Entré soltando hilo. No se oía ni un ruido. Era un hall muy grande, sin ningún mueble, iluminado por casi una pared entera y una puerta de vidrios transparentes que daban a un jardín bastante poblado. Alrededor de ambas, había otros vidrios que formaban vitrales con una flor de lis amarilla sobre fondo azul. Hice otra cruz con tiza sobre la pared blanca del costado, junto a una puerta que estaba completamente abierta. Sí, ya sé, estoy describiendo demasiado, pero de eso se trata: de hacer tiempo, antes de que venga *algo* y me devore todo el tiempo que tengo, como esos insectos que simulan saber dónde está Dios y que devoran sin piedad las alas de las mariposas haciéndolas crujir entre los dientes. ¿Crujir, dije? No, no ha sido nada. Han sido mis pies al pasar de la baldosa a la madera de esta otra habitación que debe de ser, tal vez, un comedor, digo, por el empapelado granate. Granate: color que puede absorber y disimular la sangre. ¡Fuera, pensamientos verdugos! Aflojé bastante hilo.

Vacío, también, el comedor, y algo penumbroso, a pesar de la ventana por la que se asomaban unas matas de hortensias rosadas y desde más lejos me espiaban unos arbustos solapados, de un verde agrio, que no sabría cómo nombrar. En la pared de enfrente de la ventana había incrustado un gran espejo. Me miré entre las plantas: una niñita vestida de plumety celeste, con un ovillo que tenía la extensión de su existencia en una mano, o la extensión de perderme, en el mejor de los casos, y una tiza en la otra, para marcar las cruces, como si tuviera que morir por una causa santa. Y bien de cerca, una cara asustada, pálida hasta las últimas borras del último color, con ojos despavoridos de un verde inquieto, menos tranquilizador que el de las plantas.

Recordé otro espejo y otra casa. Siempre meto cosas dentro de las cosas, casas dentro de las casas. Todo es así cajitas chinas, huevos de zurcir, muñecas rusas, y ¿por qué no pétalos de rosas? (porque «no hay el sueño de nadie» bajo tantos pétalos, «bajo tantos párpados»). Más tarde sabré que mi perniciosa memoria es la que envuelve y acumula, que es mucho peor que un catastro por registrar, embalar y conservar todas las pertenencias de mi vida. ¿No tropezaré acaso dentro de mis sucesivas casas con otras paredes, puertas y ventanas de casas donde he vivido? ¿No llevaré a cuestas, sobre todo, esta donde ahora vivo y querré entrar lo impenetrable y salir por donde no hay salida y mirar hacia afuera por donde no hay cristal? En ese otro espejo de esa otra casa que fue la del crimen, la casa abandonada, intacta, donde nos introdujimos todos hace un año, Miguel me abrazaba diciéndome: «Tus ojos parecen hechos para el rey del jade». Otro espejo, donde estará besando a Ruth, borrará ese abrazo y esas

palabras. ¿Será eso el amor? ¿Será un juego de espejos cambiantes en el que uno de los protagonistas se encuentra a sí mismo? Mis ojos estuvieron hechos para perder de vista, Miguel; estuvieron hechos para llorar.

Aparté la mirada. Al miedo se sumaba la tristeza. Saqué la tiza y quise trazar una cruz sobre el espejo; no sobre mi cara, no, sino sobre la cara de Ruth. La tiza resbaló chirriando un poco sobre la superficie y no la marcó, ni siquiera a medias. Indestructible, la enemiga, siempre. Tuve que conformarme con tachar el granate de la pared.

Me alejé. Aflojé más el hilo del ovillo y me animé a empujar la única puerta que había. Estaba entreabierta. Me colé adentro y la puerta se cerró. ¿Se habría cerrado sola? Estaba pegada a mí, de modo que nadie había entrado detrás. Yo estaba ciega. Me había metido en un pozo de oscuridad. ¿Qué sería esto? ¿Un cuarto lleno de arañas y lagartijas? ¿Una plantación de hongos escalofriantes? ¿La tumba del ahorcado? Algo o alguien podía aprovechar esta tiniebla para ponerse a existir poderosamente. Estuve a punto de retroceder, pero tampoco sabía qué o quién había cerrado la puerta. Tampoco podía avanzar. Me quedé inmóvil, como suspendida entre el pasado y el porvenir, como refugiada en la fragilidad del presente. El forzoso, ineludible balanceo a que nos somete el salto del momento. Allí, inerte, era más vulnerable que en cualquier otra parte. Palpé hacia un costado y entre élitros, dedos y telarañas imaginarias, encontre la llave de la luz, como si la acabaran de colocar para mí. No había nada, absolutamente nada, nada más que una puerta con postigos cerrados, que daría también al jardín, y otra más allá, frente a mí, y las bonitas paredes empapeladas con pálidas rosas sobre gris plateado. Vamos, no tengo que hacer el inventario ni soy la encargada de alquilar la casa de Basualdo a nadie. Era un dormitorio de mujer, o de pareja enamorada, de esas que se desmayan en las tarjetas postales. Hice una cruz en uno de los postigos.

Más allá estaba la puerta siguiente. Más allá siempre era un misterio que a veces, en los peores casos, correspondía exactamente a mis conjeturas: muertes, inundaciones, pestes, eran, frecuentemente, imaginaciones mías que se cumplían a distancia. «La imaginación es una realidad a distancia», fue después uno de mis lemas.

La puerta estaba más allá y era mejor no pensar. Solté más piolín y crucé la frontera haciendo girar el picaporte cautelosamente. «Más allá» era nada, o nada visiblemente alarmante, al menos, en otra habitación igual a la anterior, sólo que la luz entraba abiertamente porque la puerta que daba al jardín estaba abierta. No me detendría a mirar el empapelado de colores más severos que el anterior y con dibujos laberínticos; tampoco me entregaría a mis pensamientos aterradores ni a los otros. Se trataba de terminar de una vez. Sabía, sin confesármelo, que el jardín no me ofre-



cería nada prometedor: si era el Edén, lo sería sólo por la serpiente. ¿Dónde marcar la cruz para que se notara bien? En la puerta siguiente, naturalmente. Allí me dirigí con la tiza en alto. En ese momento volví a sentir que algo podía acecharme o llegar desde atrás —golpe, dardo, lazo o traición—, que el peligro no siempre estaba por delante, por venir. ¡Si me habrá perseguido el pasado no sólo con sus trampas ya urdidas, sino también con sus cargas, sobre todo con las irremediables! Cualquier cosa se podía estar formando a mis espaldas. Sentí un aguijón a lo largo de la columna vertebral como cuando hay un insecto en alguna parte. Me volví bruscamente y allí estaba. Más pálido que yo, tan ceroso como si hubiera muerto y acabara de resucitar. Pero no era Lázaro. Lo supe por la barba blanca, por los breeches tostados, por la sarta de higos secos que llevaba como un collar sobre la camisa beige, las botas relucientes, y sobre todo por los ojos feroces y afiebrados con que me presenciaba.

—¿Qué haces, niña? ¿Estás marcando cruces por las últimas horas de vida que te quedan? —salió la voz como un silbato ronco.

No pude hablar. Mi corazón era una campana completamente loca. Él la estaría oyendo, también, porque agregó con menos furia, a lo mejor para que yo no muriera de una campanada, a lo mejor para atraparme viva y torturarme mejor.

—¡Contéstame! ¿Qué haces? ¿Para qué tienes ese ovillo en la mano? ¿Estás remontando un barrilete? ¿O crees que es el huevo de Colón, o a lo mejor el orbe, como el que tiene el Niño Jesús?

Me espantó más todavía «el orbe», como una alimaña desconocida que me hubiera picado. Lo solté, rodó y él lo recogió trabajosamente. Comenzó a enrollar el piolín a gran velocidad.

—¿Hasta dónde llega esto y para qué es? Dime por qué entraste y cómo y qué hacías aquí —parecía cansado y sin fuerzas, pero eso no atenuaba su enojo y su inquietud, ni la intensidad del zumbido que atravesaba entrecortadamente la espesura.

Yo apretaba la tiza. Me aferraba a ella como si fuera un talismán, y rogaba que Laura llegara de una vez. Comprobé que había soltado más hilo de lo debido.

—Contesta, niña, o voy a tener que proceder. Y tú no conoces mis procedimientos. —Tenía los ojos desorbitados. Se apoyó con una mano en el marco de la puerta, más pálido aún, como si estuviera por replegarse hacia abajo.

Deduje que mi silencio era un arma que extenuaba. Si no hablaba, si no gritaba, conseguiría durar más que él, a pesar de mi desenfrenado campaneo. Pero, ¿cuáles serían sus procedimientos? ¿La cárcel? ¿El martirio? ¿El destierro?

Entonces entró Laura, muy agitada y casi bailando, con la punta del piolín atada alrededor de la muñeca izquierda.

Esa irrupción lo reanimó. Inmediatamente se repuso, se irguió nuevamente y se hizo dueño imperioso de la situación.

—¡Ah! Mira lo que he pescado. Otra trucha, tal vez, porque para sirenas son chicas todavía. ¡Y yo que sólo creía que podía pescar bagres por aquí! —sonrió malévolamente, ovillando el piolín para acercarla a él, y un fulgor de cuchillo pasó por su mirada acuosa.

Laura lo observaba detenidamente. Vi que empezaba a retomar su seguridad, que calculaba sus recursos.

—¿Usted quién es? Se parece a San Jerónimo y al abuelo Damián —arrancó, aún con cierta timidez, pero hasta con un tinte de ternura, tratando de congraciarse con él. Pero era astuto.

—¡Un jerónimo los santos y el abuelo! A mí no me compras con eso. ¿Y tienes el coraje de preguntarme quién soy, como si yo fuera el intruso y ustedes dos las dueñas de esta casa? —le clavó un dedo en el pecho, un dedo afilado, que pensé que le asomaría por la espalda—. Voy a empezar por atarlas a las dos —rugió esforzadamente, dio un paso inseguro y me tomó por un brazo. Me acercó más a Laura y empezó a enrollar el piolín en mi muñeca juntándola a la de ella.

Era una extraña escena: el anciano estrafalario y amenazador, como un mamboretá, y las dos pequeñas mariposítas, una rosada, la otra celeste, acondicionadas para convertirse en polvo entre sus mandíbulas.

—Nosotras somos hermanas: no quiero decir monjas, sino hijas de papá y mamá. —Empezó naturalmente Laura, mientras me miraba de reojo, levantando una ceja en señal de entendimiento, porque estábamos oyendo la bulla que se acercaba.

Él no había termindo de decir «Ajá», cuando el confuso rumor se convirtió en tropel y entraron todos, sin poder detenerse por el envión, con Luis María a la cabeza.

Ninguno pareció alarmado, más bien al contrario. Tal vez la imaginación de cada uno había preparado un cuadro mucho más siniestro que el que estaban viendo; tal vez habrían llegado hasta el asesinato o la total desaparición.

—Bueno, bueno, llegaron el tiburón y las pirañas, o más bien debes de ser Painé a la cabeza del malón, que viene a rescatar a sus cautivas, prisioneras de la tribu enemiga —dijo dirigiéndose a Luis María y lanzó una pequeña carcajada que parecía una matraca, pero fúnebre.

—Le pido perdón, señor Basualdo. Yo le voy a explicar —empezó ceremoniosamente el interpelado, componiendo la garganta y empastando la voz en la que vibraba un respetuoso temor—. Todos pertenecemos a la Mejor Organización de Espías del Mundo y sus Alrededores y nos dedicamos a



espiar, como el nombre lo indica —estaba allí, solemne, con su larguísima cara de vela derritiéndose en obsecuencias, hablando como el viajante de comercio que «vende lo mejor y por si esto fuera poco hay apremios además», el pobre diablo, delegado de los horteras, experto en el seudorrefinado y melifluo blablablá, creyéndose por un momento embajador de Trapalanda. ¿Y por qué me estoy enfureciendo, si entonces no renuncié y aún ahora me está dando lástima el infeliz?

No, no renuncié ni me expulsaron.

Luis María terminó su disertación diciendo:

—Esta preciosa, intrépida y noble niña, hija de nuestro intendente, tenía que cumplir con esta arriesgada prueba para no ser expulsada de nuestra institución. Pido disculpas en su nombre y en el de todos nosotros —y empezó a decir el nombre y apellido de cada uno.

Mientras él nos enumeraba identificándonos, o delatándonos, tal vez, Miguel me miró interrogativamente. Interpreté que quería saber si había terminado mi tarea. ¿Cómo podía contestarle yo? Negué con la cabeza. Vi que retrocedía y que se esfumaba por la puerta de atrás. Una exhalación pasó entre las plantas del jardín.

Cuando Luis María terminó con su lista, el anciano aplaudió con una sonrisa de inefable socarronería y todos lo imitamos inocentemente. Hubo un gran suspenso, porque se dedicó a liberar mi muñeca y la de Laura y a enrollar el piolín con una prolijidad maligna, tanteadora de amedrentadas paciencias. El discurso lo había tonificado: se lo veía fuerte, invencible, listo para embestir. No diré que su color era el de las manzanas, pero había dejado de ser el de las peras.

Comenzó a hablar en un tono bajo y medido, justo en el momento en que regresó Miguel.

—Es un hermoso discurso, joven, una hermosa pieza retórica, digna de mejor causa. Espero que emplee su oratoria en el futuro para algo más meritorio que vender fruslerías —¿«fruslerías» seríamos nosotros?— o salvarse de la horca. Usted es un instructor de delincuentes, y se hará famoso, amigo. Eróstrato —este me pareció el insulto más desdeñoso e infamante que había oído y oiría jamás—. Esta preciosa, intrépida y noble niña, como usted dice, empieza jugando. —Me acarició la cabeza—. Inducida por usted, invade temblorosa la casa de un anciano enfermo, inofensivo, como yo, con la fecha vencida, y terminará asaltando bancos y quemando asilos como todos los otros.

No admitió ninguna protesta de Luis María ni de los demás. Las acalló con un poderoso chistido y las borró de una brusca pincelada hecha en el aire con la mano.

Estaba verdaderamente inspirado, más bien iluminado, como un apóstol asmático frente a los infieles. Prosiguió roncamente con una enumeración de delitos espectaculares, de los cuales Luis María era ya «el agente promotor», indicó a continuación los castigos medievales que nos esperaban —Sade hubiera podido recoger algunas ideas— y terminó casi sin voz, pero con un dedo en alto y los ojos fulminantes:

—Quedan en libertad condicional. Ya lo sabrán sus incautos padres. No, peor todavía. Lo sabrá el Ministerio de Justicia—. Y viendo que comenzábamos a alejarnos torpemente, mudos y cabizbajos, unas pocas hormigas bajo el puño de Júpiter: —¡Atrás, todos atrás! Hasta el pecado debe estar bien hecho. Controlen el trabajo de la pequeña, jóvenes patibularios, con el Capitán Farabutti a la cabeza. ¡Vamos!

Nos obligó a ponernos en fila. Yo era la última, naturalmente. Se me acercó. Me pareció que me miraba con indulgencia. Le di la mano y le dije humildemente «Gracias» con voz de hormiga. Me guiñó un ojo y me devolvió el ovillo. Lo miré azorada. ¿Había sido una farsa? ¿Se había estado divirtiendo con nosotros?

Recorrimos la casa. En la pared del baño, de la cocina y de un pequeño cuarto, lugares que había dejado sin atravesar, se veían también cruces, sólo que marcadas con una tiza blanca en vez de azul. Yo sabía por qué y por quién, pero nadie dijo nada.

No renuncié ni me expulsaron. Tuve un premio: la mano de Miguel apretando la mía a lo largo de todo el camino de vuelta. Y tuve una condecoración: la sarta de higos que el anciano me colocó en el cuello cuando nos arrojó a la calle.

Olga Orozco



El viaje hacia América

La figura del inmigrante en algunos textos literarios

Desde hace cinco siglos, cuando Colón emprendió su primer viaje hacia Occidente, una constante migración humana ha atravesado el Atlántico camino del continente americano. Marinos, aventureros, familias, poblaciones enteras, han partido a la búsqueda de la aventura o la riqueza, siguiendo la huella del conquistador que un día abandonó su tierra para implantar, en ultramar, la semilla de las nuevas naciones.

En los primeros tiempos el elemento mayoritario de esta migración estuvo constituido por españoles. Consta, sin embargo, la existencia de ingleses, italianos, irlandeses, judíos y moriscos implicados por una u otra razón en los primeros actos de los tiempos coloniales. Sin embargo, la gran afluencia de viajeros se va a producir a partir de la mitad del siglo XIX hasta los recientes años de los ochenta.

Conflictos sociales y políticos de la Europa del imperio austro-húngaro del siglo XIX o de las dos grandes guerras del siglo XX; política antisemita de la Rusia zarista; situación explosiva de Medio Oriente en tiempos del imperio otomano o durante las guerras que lo han asolado en nuestro siglo; llamadas de las naciones jóvenes para que el trabajador de los países europeos vaya a poblar los grandes espacios deshabitados, todo esto, en fin, fueron causas que produjeron las sucesivas migraciones de alemanes, judíos, yugoslavos, árabes, españoles y otros pueblos hacia América.

La inmigración conlleva en sí una fuerte nota emocional que podemos comparar con la del exilio, pero si éste es el viaje de salida, generalmente involuntario, la inmigración, en cambio, es el viaje de entrada realizado voluntariamente.

El inmigrante llega a su nuevo país con la voluntad de conquistar un espacio incógnito y la esperanza de un tiempo futuro. La figura de este hombre, que generalmente llega joven y pobre a su nuevo país, ha sido adoptada por la literatura de los países hispanoamericanos, a veces como figura de paso, otras como protagonista.

Si el personaje es un vendedor ambulante o «mercachifle» se le cuelga fácilmente el rótulo de emigrante árabe o «turco», en función del continuo recurso con que árabes y judíos han acudido a esta actividad económica en tiempos de su instalación.

Así, este estereotipo surgido de la realidad, no necesita más que unas dos o tres notas descriptivas para crear una figura típica, como es el caso del cuento «Cuidado con el loco»[1] de Héctor Mújica:

> Alí Jochemí era un mozo bastante impresionable que creía en el Corán con la fe de un carbonero. Había llegado a América siete años antes de nuestra historia y no veía razón alguna para convertirse al catolicismo. [...] Alto, un tanto desgarbado, los ojos muy negros. [...] Vestía habitualmente un terno muy oscuro —viejo recuerdo de su padre sirio— y sólo cuando iba al interior, adonde viajaba continuamente en son de adelantado de una compañía vendedora de telas y tejidos optaba por el uso de paños más claros y delgados...

Nombre y apellido, referencias al Corán y Siria son los rasgos básicos con que el lector continental reconocerá la figura ambiental. Se le agregan dos o tres rasgos sociales y de carácter y el personaje está dado: «Soltero, solía repetir a sus amigos criollos que tenía horror a encadenar su vida a una sola mujer, ya que Mahoma había prescrito que un buen varón puede tener tantas cuantas pueda mantener y hacer felices».

Para la continuación de la historia poco importa que el personaje haya sido un emigrante árabe o un venezolano cualquiera.

El vendedor ambulante, sea árabe o judío, responde —como hemos dicho— a una realidad sociológica propia a los países de la América hispana que se han visto revitalizados en los dos últimos siglos con la llegada de miles de árabes —palestinos, sirios, libaneses— y judíos, especialmente polacos y rusos.

Según Eugenio Chahuán[2], las primeras oleadas migratorias árabes se dirigieron a Norteamérica, para, posteriormente, desviarse hacia el sur, en especial a Brasil y Argentina. La emigración se detenía en Argentina, porque entonces, como ahora, el precio del pasaje para llegar hasta Chile era muy elevado, agregado a los inconvenientes de atravesar los estrechos del sur en barco, o bien la enorme cordillera de los Andes cuando el viaje se hacía a lomo de mulas.

Gabriel García Márquez, en su novela *Crónica de una muerte anunciada*, dice de estos inmigrantes llegados a Colombia: «Los árabes constituían una comunidad de inmigrantes pacíficos que se establecieron a principios del

[1] *Mújica, Héctor, «Cuidado con el loco», en* Revista Nacional de Cultura, *n.° 170, Caracas, 1965.*

[2] *Chahuán, Eugenio, «Presencia árabe en Chile», en* Revista Chilena de Humanidades, *n.° 4, Santiago de Chile, 1983.*



siglo en los pueblos del Caribe»[3]. Y en la misma página agrega: «Los mayores siguieron hablando el árabe rural que trajeron de su tierra, y lo conservaron intacto en familia hasta la segunda generación, pero los de la tercera, con la excepción de Santiago Nasar, les oían a sus padres en árabe y les contestaban en castellano».

Santiago Nasar, protagonista de la novela citada, hijo de Ibrahim Nasar, representa al descendiente de inmigrante enriquecido. Era dueño de *El Divino Rostro*, «la hacienda de ganado que heredó de su padre y que él administraba con muy buen juicio aunque sin mucha fortuna».

Por el contrario, el protagonista de *Forja de Hombre*, de Efraín Szmulewicz[4] es el hijo de un hombre de vida dura y miserable, inmigrante llegado a una zona agrícola de Chile y que no tuvo nunca la suerte de poder establecerse con un negocio. Ismael Aram venía de una tierra de palmeras y oasis a orillas de un gran desierto; tierra de «turbantes, de albornoces, de ciudades civilizadas como las que hay en este país [Chile] pero en las que vivía gente apiñada y pobre, mientras que los príncipes, jeques, y otros señores ricos, explotan a los feláh's como en la antigüedad esclavista»[5]. Si bien la descripción tiene un exotismo algo libresco —que podríamos ubicarla en alguna aldea egipcia— las notas con que el autor describe los esfuerzos del inmigrante por salir de su pobreza son netas y directas:

> Empecé a trabajar inmediatamente con el «paquete». Eran géneros, medias, jabones, peinetas, pinches, elásticos y otras cosas para mujeres. Uno de mis paisanos me ayudó a conseguir la primera mercadería, con crédito. Aún no tenía dinero. Pero nunca pude progresar como otros de las tierras nuestras. No sé por qué no me resultaba. Jamás me explicaba la razón por la cual mis clientes me trampeaban más que a otros vendedores. Apenas me pedían rebaja, se las daba. Y aquí me tienes, después de más de veinte años de trabajo me encuentro en el mismo lugar en que empecé... (pág. 24).

Szmulewicz evita aquí caer en el costumbrismo nacionalista y la vida del hijo de inmigrante, Eduardo Aram, es la lucha tenaz de cualquier hombre por sobresalir y sobrevivir.

El inmigrante puede ser, en otros casos, el protagonista mismo de la narración, quien ralata los antecedentes al viaje migratorio y su posterior instalación en la nueva tierra. Para referirnos a este tipo de personaje nos basaremos en la obra de dos escritores chilenos, ambos inmigrantes: Benedicto Chuaqui, autor de *Memorias de un emigrante*[6] y Efraín Szmulewicz, autor de *Un niño nació judío* y *El hombre busca la tristeza*[7].

Ambos escritores llegaron a Chile en los primeros decenios del siglo XX, uno de Siria, el otro de Polonia. Las obras a las que nos referimos, a pesar de las similitudes en cuanto a las etapas narradas —país natal, viaje, llegada e instalación en el otro país— presentan una diferencia de peso. Se trata

[3] *García Márquez, Gabriel,* Crónica de una muerte anunciada, *Ed. Bruguera, Barcelona, 1981, pág. 130.*

[4] *Szmulewicz, Efraín,* Forja de Hombre, *Ed. Rumbo, Santiago de Chile, 1978.*

[5] *Szmulewicz, Efraín,* ibid., *pág. 24.*

[6] *Chuaqui, Benedicto.* Memorias de un emigrante, *Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 2.ª ed., 1957.*

[7] *Szmulewicz, Efraín.* Un niño nació judío, *Empresa Editora Zig-Zag, S.A., Santiago de Chile, 1949.*
El hombre busca la tristeza, *Ed. Don Quijote, Santiago de Chile, 1950.*



del protagonismo dado por el autor al episodio de la migración, lo que determina, en consecuencia, el género de la obra y el carácter del personaje.

Así, Benedicto Chuaqui escribe unas memorias en primera persona y su personaje principal, Yamil, es el emigrante-narrador-autor. El interés del relato reside no sólo en la historia de Yamil sino en todas las notas costumbristas, ambientales y psicológicas que aparecen sobre Homs, la tierra natal y luego sobre Chile, la tierra de adopción.

Podemos así señalar en el discurso de Chuaqui un nivel autobiográfico —que avanza al hilo de los recuerdos y evocaciones del espacio nativo— y un nivel referencial al contexto histórico, que busca dar informaciones precisas y necesarias: «Se había declarado la guerra ruso-japonesa y, naturalmente en ese colegio éramos todos partidarios de los rusos» (pág. 33). «En julio de 1908 estalló la revolución de los jóvenes turcos, que trajo como consecuencia la caída de Abdul Hamid... En Homs aquel acontecimiento fue celebrado con grandes y ruidosas manifestaciones» (pág. 97).

Efraín Szmulewicz no toma la emigración como tema fundamental sino que en dos novelas (indiscutiblemente autobiográficas) de orden cronológico sucesivo narra en tercera persona el despertar a la vida de un niño; luego, las inquietudes intelectuales y sociales del adolescente, la necesidad de partir hacia otras tierras y por último, la llegada del joven a tierra chilena y sus primeros años en este país. En Szmulewicz las referencias al país de origen son poquísimas y no aparecen notas temporales o cronológicas. La emigración de Josef Grinberg es un paso importante de su vida, un destino que el personaje cumple con tenaz voluntad, pero el discurso de la obra novelística no obedece a las mismas leyes que el relato autobiográfico, en las memorias del emigrante. En la novela de Szmulewicz el mensaje privilegiado es el análisis de la formación de un hombre, en el espacio nativo primero, en la tierra adoptada después. Su figura, fundida a valores generales, trasciende la simple pintura de un emigrante para adquirir una dimensión universal.

Las *Memorias de un emigrante* de Chuaqui se presenta como una de las obras literarias más indicadas para estudiar la figura del inmigrante en el contexto chileno.

El libro está dividido en dos partes que corresponden perfectamente con las dos etapas del narrador-autor: antes y después de la migración. El eje que sirve para dividir estas dos etapas es el viaje que abarca, en su descripción, quince páginas.

Ambas divisiones constituyen estructural y temáticamente dos obras diferentes, lo que hace posible establecer un cierto paralelismo entre la primera parte y *Un niño nació judío* y la segunda parte y *El hombre busca la tristeza* de Szmulewicz.



En efecto, ya sea en la novela o en la primera parte nos encontramos con temas comunes:

— las dificultades económicas familiares;

— el amor hacia la madre y el respeto y veneración por el padre;

— cualidades del protagonista de inteligencia, sensibilidad y aplicación al estudio, además del acentuado sentimiento religioso en ambos casos;

— la necesidad en los dos de abandonar jóvenes la escuela para dedicarse al trabajo;

— la marginalidad (a causa de la pobreza, en el caso del sirio; de la pobreza y condición del judío, en el caso del polaco). Esta marginalidad es relativizada por la pertenencia de los personajes a grupos sociales en los cuales evolucionan y donde se forman: el partido revolucionario para Josef Grinberg y el trabajo en el taller de zapatería para Yamil. Josef y Yamil se defienden de la agresión del mundo exterior con los valores que significan la amistad y el amor de la familia.

La pobreza obliga temprano a Yamil a partir, en una separación que resulta desgarradora, pero obligada: «A América sólo venían los pobres... aquellos que sólo soñaban con alcanzar un pequeño bienestar económico».

Grinberg toma la decisión de partir cuando no le queda ninguna posibilidad de futuro en su ciudad natal:

> Pues bien. He pensado y repensado. En la escuela obtendré un título que no me servirá sino para el buen nombre en la ciudad. En el exterior les dará lo mismo que haya terminado cinco o los ocho años de «Gimnazium». El partido me dará el pase, porque sabe que no tengo posibilidad de ganarme la vida como los compañeros obreros o profesores... (pág. 181).

Así resulta que el proceso vital común se resolverá en el viaje migratorio. Ahora bien, ya sea en las *Memorias* o en la novela autobiográfica, la evocación del pasado tiene una singular fuerza emotiva que otorga a ambas obras, más que un valor documental, un indiscutible valor humano. Sirva de muestra la dedicatoria que Szmulewicz coloca al comienzo de su libro: «Al pasado; a este pasado que se va transformando lentamente en un cúmulo de dichosos recuerdos, aunque su verdadero contenido físico haya sido mera pena».

La segunda parte de *Memorias* presenta una estructura fragmentada en pequeñas unidades que llevan título y que tienen como eje una anécdota o un personaje. Con la novela *El hombre busca la tristeza* encontramos nuevamente a Josef Grinberg desenvolviéndose en el espacio desconocido, el espacio por conquistar.

El aspecto destacado de esta etapa en ambos personajes es su evolución psicológica, al ritmo que van descubriendo y asimilando nuevos valores, nueva cultura y nuevas mentalidades.



Benedicto Chuaqui. Es autor entre otras obras, de:
La fuga de Abdul Hamid *(novela), Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 2.ª ed., 1941.*
Meditaciones mínimas (ensayo sobre paremiología árabe), *Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1941.*
Dos razas a través de sus refranes (Paremiología árabe-española comparada), *Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1942.*
Pensamientos de Gibrán Jalil Gibrán, *Ed. Nascimento, 1942.*
Treinta y tres poetas árabes, *Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1945.*
Imágenes y confidencias *(segunda parte de* Memorias de un emigrante*), Talleres Ahués Hnos., 1946, Santiago de Chile.*
Otras poesías árabes, *Talleres Gráficos «La Hora», Santiago de Chile, 1950.*
Sombra y sentido de Omar Khayyam, *Ed. Flor Nacional, Santiago de Chile, 1951.*
Efraín Szmulewicz ha colaborado en diarios y otras publicaciones, fundado tres revistas literario artísticas y talleres de creación.
Entre sus obras críticas mencionaremos las biografías emotivas de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Vicente Huidobro y Andrés Bello.
Es autor del Diccionario de la literatura chilena *(Ed. Andrés Bello) que ya tiene dos ediciones.*
Autor, también, además de las novelas ya mencionadas:
Cuentos y algo más, *Prensa Cóndor, Santiago de Chile, 1937.*

El personaje árabe resulta en un comienzo más reacio a la integración en un mundo occidental. Como todo viaje de emigrante, el viaje de Yamil supone una ida y una vuelta; su motivación fundamental es rehacer la economía familiar y poder atender al sustento de los suyos. También todo emigrante, cuando por diversas razones va postergando su viaje de regreso y no ha perdido el contacto con la familia, recibe de su país una mujer para desposarla. No sabemos si es el caso de Yamil, pero sí que hizo viajar a Chile a algunos de sus hermanos.

En esta segunda parte la espacialidad de la narración disminuye y la obra toma carácter costumbrista, a medida que el personaje se integra cada vez más a la nueva sociedad para terminar renunciando al viaje de vuelta.

Josef, el personaje de Szmulewicz, un intelectual sin patria, recorre las etapas de la llegada, del enfrentamiento al nuevo ambiente, de la incertidumbre. Hombre orgulloso, recto, racionalista y sentimental, Josef se enfrenta más que a un nuevo mundo al conocimiento del espíritu humano y a la esencia de las cosas. Por fin alcanza la liberación interna que corresponde, en el contexto histórico de Europa a la caída del continente bajo la tiranía del nacismo y que trae como consecuencia la pérdida de su familia. Renaciendo de las dudas y el sufrimiento, el personaje se considera uno más de la amplia especie humana, uno más con derecho a su propio destino, en cualquier espacio humano: «había nacido para una vida universal... ¡ya no era un extraño!».

La obra de estos dos escritores significó en la literatura chilena un interesante y novedoso aporte de relatos de vida. Dominando ambos la lengua del país adoptado son autores, actualmente, de una larga e importante producción literaria[8].

La literatura chilena cuenta entre sus escritores con numerosos descendientes de inmigrantes. Mencionaremos a Walter Garib[9], descendiente de palestinos, porque una de sus obras está dedicada a la odisea de la emigración. Se trata de una novela inédita, *El viajero de la alfombra mágica,* que narra la historia itinerante de tres generaciones de la historia o la adversidad se desplazan desde Palestina hasta Chile, según el siguiente itinerario: Palestina, Buenos Aires, Paraguay, Bolivia (Cochabamba) y Chile (Iquique-Santiago).

Las etapas del libro corresponden a las etapas reales de la historia de la inmigración: llegada —dispersión a través del cono sur americano— lucha contra la miseria —ascensión económica y social— entrada a la sociedad del país de adopción. En la novela de Garib esta última etapa aparece como un estruendoso fracaso.

El discurso diacrónico no se desenvuelve en un orden lineal sino en tres temporalidades distintas y paralelas. En efecto, las historias de Teófilo, el emigrante; Demetrio, el hijo y Teodoro, el nieto, no se desarrollan en una



sucesión cronológica de acontecimientos sino en forma alterada, como en una especie de recuerdos asociados del narrador omnisciente.

De hecho, la novela comienza con el sonado fracaso de la fiesta que Teodoro ofrece a la alta sociedad chilena para presentar a sus hijas Penélope del Pilar y Andrea, en un intento de seducir a esta capa social, ocultando su verdadero origen de palestinos. A las pocas páginas entramos en contacto con Teófilo, el origen de la familia, el transplantado.

Pero, en realidad, más allá de los personajes principales e individualizados, la novela traza lo que podríamos llamar cortas biografías paralelas (Afife, la esposa de Teófilo; Yamile, la esposa de Demetrio; la nativa guaraní, amante y compañera de Teófilo; Gabriel, primo de Teófilo, etc). Y agregado a esto, el relato presenta cuadros sincrónicos de la comunidad árabe, lo que da a la novela una importante dimensión humana: no se trata ahora de la autobiografía de emigrantes aislados sino de la emigración de una colectividad y es esta densidad humana, más la amplia espacialidad en la que se desenvuelven, el largo proceso temporal y la historia social y política que se extiende como tela de fondo, lo que da a esta obra eso que he llamado anteriormente un carácter de odisea, siendo una indiscutible novela-torrencial o *roman fleuve.*

Desde un punto de vista temático, más que un proceso de aculturación la obra presenta un fuerte apego a la tradición cultural palestina mantenida por diversas razones: primero, la convivencia cerrada del grupo de árabes: «Cuando atardecía, luego de cerrar las tiendas, los palestinos y sirios se reunían en el club árabe a jugar a las cartas, a beber árak, comer sus dulces almibarados y relajantes, sus rellenos de berenjenas y tripas de cordero, las carnes crudas molidas y sobadas, todo el embrujo culinario traído desde el oriente como una ofrenda mágica y eterna, para los pueblos que ignoraban sus costumbres».

Segundo: esta sociedad de árabes instalados en Cochabamba mantiene los lazos con la patria de origen: «Una o dos veces al año, Afife recibía desde Palestina carta de su madre, escrita por el cura del pueblo, donde le narraba las cosechas de las aceitunas, los pepinos y tomates, los nacimientos de los nuevos hermanos, los bautizos, los matrimonios y las muertes, el gran ritual de la existencia humana, como una manera de que la joven continuara adherida a su tierra de origen, a su pueblo...».

Tercero: mantienen, también, sus creencias como la superstición. Yamile era una joven palestina llegada pequeña a Bolivia. A los 16 años se había comprometido con Farid, el que morirá en la plaza de Cochabamba, asesinado por los esbirros del general Blanco Galindo. Un año después se compromete con el hijo de un comerciante palestino de Sucre, quien desaparecerá en la selva del Beni. Estas dos muertes significarían el celibato de

Así me lo contaron *(cuentos), Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1983.*

[9] *Garib, Walter. Autor de una larga obra novelística, ha publicado lo siguiente:*

La cuerda tensa *(cuentos), Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1963.*

Festín para inválidos *(novela), Ed. Quimantú, Santiago de Chile, 1963.*

El pescador y el gigante, *(adaptación de cuento infantil), Ed. Quimantú, Santiago de Chile, 1972.*

Agonía para un hombre solo *(novela), Ed. Pueblo Nuevo, México, 1977.*

Travesuras de un pequeño tirano *(novela), Ed. Sinfronteras, Chile, 1986.*

De cómo fue el destierro de Lázaro Carvajal *(novela), Ed. Bat, Santiago de Chile, Caracas, Barcelona, 1988. Premio Municipal de Literatura 1989, otorgado por la Municipalidad de Santiago.*

Las noches del Juicio Final *(novela), Ediciones Bat, Santiago de Chile, Caracas, Barcelona, 1989.*

Yamile, si Demetrio no hubiese afrontado la mala suerte y la superstición: «Marcada por estas tragedias, muchos creyeron ver en Yamile a una joven que traía desgracias y muertes, de allí que nadie la quería desposar. Porque Demetrio no creía en el destino fatal de ciertas personas, habló con su padre Teófilo Magdalani y con la madre nativa, para que fuesen a pedirle la mano donde la familia de Yamile. Al comienzo Teófilo se negó impresionado por la mala suerte de Yamile, sobre todo, porque en Cochabamba se decía que la familia de la madre de la joven —que había muerto quemada—, provenía de un barrio de un pueblo en Palestina, donde todos eran portadores de las mayores desgracias, cuando se unían a ellos en matrimonios o negocios».

Cuarto: un magnífico ejemplo de mantenimiento de sus ceremonias está dado en el funeral de Teófilo, donde «al llegar los hombres del entierro, discretamente las mujeres se trasladaron a una pieza contigua al salón para dejarles el recinto libre, porque ellas debían estar separadas de aquéllos, como lo indicaban las tradiciones», y luego, en la casa de los Magdalani, estos hombres asistirían a la comida tradicional del funeral, compuesta de cordero guisado con pan y arroz, jugos, gaseosas y café.

Por último, en la novela vemos cómo los fuertes lazos que unen a esta comunidad de palestinos con sus tradiciones culturales, creencias y costumbres impiden, incluso, que un elemento extraño pueda ingresar en su interior como fue el caso de Constantino, que al casarse a escondidas con una chilena fue maldecido y expulsado de la casa por sus padres por desposar a «una mujer extraña a sus costumbres, religión, idioma y nación».

La nota legendaria y fantástica de la novela la da el abuelo Teófilo en su empeño de adornar su viaje desde Palestina con argumentos que recuerdan la ancestral literatura oriental; ésta, al fusionarse con la imaginación americana, creaba el mito de un viaje realizado sobre una alfombra mágica.

Alfombra mágica o barco, el hecho es que Chile es la nación —según Eugenio Chahuán— donde se encuentra la colectividad palestina más numerosa fuera del mundo árabe, lo cual otorga a la obra del escritor Walter Garib, nieto de emigrantes palestinos, un carácter testimonial y un aporte nuevo y enriquecedor para la literatura de su país.

Si bien los años setenta se caracterizaron, sobre todo, por el exilio de sudamericanos, América sigue siendo tierra de refugio, acogedora y vasta. Los nuevos viajeros llegarán, tal vez, en avión y otros serán los escritores que hablen de ellos, porque el emigrante no perderá su carácter de figura literaria.

Adriana Lassel

LECTURAS



Las cartas abiertas de Juan Ramón

Para Juan Ramón Jiménez toda su escritura constituía un cuerpo con diversos miembros, por lo que sólo se refería a su Obra, con la inicial mayúscula de los nombres propios. Dentro de ella había un lugar para la correspondencia. Debido a ello, en una época en que no existían máquinas de reprografía, guardaba copias de las cartas que enviaba, o al menos borradores. En otros casos conservaba el original, que no remitía al destinatario: quizá porque deseaba corregirlo o copiarlo, o porque lo olvidaba entre los muchos papeles que siempre tenía a su alrededor, y no sólo sobre la mesa de trabajo. Así, cuando publiqué hace ya algún tiempo una carta de Juan Ramón a José Luis Cano, me confesó el crítico y poeta amigo que la veía entonces por primera vez. Claro es que los servicios de Correos intervienen decisivamente para que muchas cartas no encuentren al destinatario, en todos los países.

Francisco Garfias, con ejemplar tenacidad, ha dado a conocer buena parte de la Obra inédita de su paisano, incluida la correspondencia. En 1962 imprimió Aguilar una selección de *Cartas* bastante extensa, con 465 páginas, en la que se podían leer muchas dirigidas a sus familiares, con un especial valor documental.

En 1973 editó Picazo otra *Selección de cartas*, y cuatro años después Bruguera publicaba un tomo de *Cartas literarias*. Los tres títulos, prologados por Garfias, están agotados, y las editoriales que los compusieron han sufrido modificaciones esenciales que no permiten mantener en la empresa más que el nombre.

Treinta años después de la primera selección aparece otro volumen, titulado *Cartas. Antología*, con esa *g* que en el caso de Juan Ramón se convierte en errata llamativa en la cubierta[1]. Lamentablemente, hay otras muchas erratas en el interior, y no debidas siempre a las peculiaridades ortográficas del poeta.

También hay errores. Por ejemplo, la sexta carta a Claribel Alegría (págs. 360 y s.) está escrita por Zenobia, como se deduce con toda claridad de su lectura, y no por Juan Ramón, que aparece como firmante de ella. No debiera, pues, figurar aquí.

La mayor parte de las cartas incluidas en este cuarto volumen se encuentra en los anteriores. Tampoco el prólogo es original, puesto que reproduce casi exactamente el que lleva la edición de Aguilar, más abreviado ahora. Sin duda esta edición se ha preparado con mucha prisa por parte de todos, y se nota. Eso no le gustaría a Juan Ramón, tan cuidadoso y lento en sus ediciones que no le importaba tardar años en poner el «Tírese» a las pruebas.

No se ha respetado en este volumen la costumbre juanramoniana de comenzar las cartas, después del encabezamiento protocolario, con letra minúscula y bajo los dos puntos de esa primera línea. Sí se respetó en las tres ediciones anteriores. Asimismo, advertimos otras diferencias extrañas. Por ejemplo, en la carta a Carmen Laforet falta un párrafo en la página 266 que figura en la página 105 de la edición de Bruguera. Tampoco se ha reproducido aquí el envío que le señala a Antonio Vilanova, y que sí se encuentra en el volumen de Bruguera (págs. 247 y ss.), lo que es de lamentar porque se trata de unos textos importantísimos que no conocerán los nuevos lectores.

Se ha unificado la ortografía, pese a que Juan Ramón empieza a utilizar su modalidad particular desde las *Poesías escojidas* de 1917. Sin duda, él hubiera adoptado ese mismo criterio, aunque al no advertirse puede representar sorpresas para los lectores de otras ediciones. Además, las cartas no fechadas, que son muchas, complican su datación al no reproducirse según su grafía original. Estos detalles no cuentan para los juanramonianos, sino para

[1] *Juan Ramón Jiménez,* Cartas. Antología, *edición de Francisco Garfias, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1992, 367 págs.*

los lectores no especializados en la Obra, que son los más, como corresponde a un título de la popular y respetable Colección Austral.

Retrato de un hombre

Este cuarto volumen de las *Cartas* juanramonianas se centra en las de carácter literario, prescindiendo de las familiares. Hay aquí epístolas a sus maestros, como Rubén Darío y Unamuno; a sus compañeros de aventuras estéticas, como Antonio Machado, Valle-Inclán, Ortega; a sus continuadores, con una amplia representación del grupo del 27; a sus detractores, como Neruda; a artistas como Berta Singerman, Vázquez Díaz o Falla; a políticos, como Manuel Azaña y Henry A. Wallace, y aquí conviene ya poner el etcétera.

Algunas de estas cartas son de recomendación; por ejemplo, sobre Gabriel Alomar, Gabriel García Maroto y algunos poetas jóvenes entonces. Demuestran que Juan Ramón no dudó en recurrir al «enchufismo» para ayudar a quienes pensaba que lo merecían. Bien lo sabían los componentes del grupo del 27, a quienes promocionó en sus propias publicaciones, o a quienes recomendó para que colaborasen en otras revistas; por citar un solo caso, en la orteguiana *Revista de Occidente*. Lamentablemente, a menudo le devolvieron los favores con insultos o descalificaciones generalizadas, quizá para no tener que agradecérselos. Muy significativas son, a este respecto, las cartas a Rafael Alberti reproducidas en el libro que comentamos, y para un asunto concreto (el «maremágnum» de Guillén) las dirigidas a Juan Guerrero. No inistiremos en este tema penoso y mezquino, de larga tradición en la literatura española, por otra parte.

Lo indudable es que a Juan Ramón no le importó rectificar sus opiniones cuando tuvo motivos para hacerlo. Véanse nuevamente sus cartas a Alberti y a Neruda, y dos espléndidas remitidas a Gerardo Diego (que tardará en encontrar el lector del índice, ya que el poeta santanderino se ha convertido en *Gerardo Diario* en esa relación; de vivir, añadiría el dato a su divertido «Discurso de la errata». Y el de Ramón de Garciasol disminuido en un García cualquiera y a oscuras, y el de Emilio «Balagas» y el de Cipriano «Rivasa», y los demás que alargan la lista jocosa ya demasiado).

Otras cartas nos ponen en contacto con el poeta enfermo en su neurosis, manifestada sobre todo en los primeros y los últimos años de su vida de escritor. Sus confidencias a Rubén son tremendas. Y también lo que le cuenta a un médico del Sanatorio del Rosario, en el que estuvo alojado por culpa de su fobia a la muerte repentina, y al que escribe desde Moguer cuando decide regresar a Madrid, en 1912: le pide que busque para él una pensión próxima a una clínica, porque siempre necesita la cercanía de un médico.

A mendo se olvida que Juan Ramón vivió dominado por esa terrible obsesión de la muerte repentina, lo que determinó su carácter y sus relaciones con los demás. Fue un hombre enfermo que volcó en la escritura sus temores, y durante largos períodos pudo derrotarlos con mayor o menor intensidad. Le confiaba a José Luis Cano en 1952: «Mi enfermedad ha sido una descompensación del bloqueo cardíaco que padezco desde niño y que tantas malas temporadas me ha hecho pasar en mi vida». Pero ese diagnóstico era suyo, porque ningún cardiólogo le descubrió esa etiología.

También confirman estas confidencias epistolares cuál fue su ideal político. Juan Ramón, enviado a América en 1936 por el presidente Azaña para buscar ayuda para la República y explicar la verdad sobre la sublevación de algunos militares, prefirió morir en el exilio antes que abdicar de su ideología, forjada en la amistad con el doctor Simarro y los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. La carta al director del cubano *Diario de la Marina*, escrita en 1937, clarifica su postura y desmiente las argucias empleadas por los que apoyaban a los rebeldes.

Igualmente, la carta a la esposa de Cipriano Rivas Cherif, encarcelado por los vencedores de la guerra, es conmovedora y demostrativa de la insobornable actuación del poeta exiliado.

Varias cartas denuncian el robo de que fue objeto su casa madrileña al terminar la guerra, perpetrado por una banda fascista. Son aleccionadoras las cartas a José María Pemán, tan opuesto ideológicamente a él, sobre el robo y los ladrones.

Hallamos en esta correspondencia informes para la autocrítica del poeta, no menos valiosos que los apuntes autobiográficos. En primer lugar, adelanta las tesis que expondría en su curso sobre el modernismo, dictado en

la Universidad de Puerto Rico en 1953. En la ya citada carta a Cano explica «que el modernismo no fue ni es una escuela sino un movimiento jeneral de busca, de liberación, de restauración si se quiere, en lo relijioso, lo filósofo, lo literario y lo artístico, que lleva más de medio siglo, que continuará en todo éste y que equivale a un nuevo renacimiento. La jeneración del 98, que no es tal jeneración, fue un grupo de los modernistas, que Azorín señaló arbitrariamente con ese nombre» (págs. 308 y s.). Está fechada en octubre de 1952.

La tesis de Juan Ramón es que el siglo XX debe ser calificado como modernista en las historias del arte y la literatura, así como el XIX es romántico, el XVIII neoclásico, etc. Dentro de la denominación de modernismo entran todos los ismos que se han sucedido, así como las restantes tendencias. Juan Ramón resaltó la importancia del modernismo religioso condenado por la Iglesia católica, sobre la literatura, como espíritu del siglo. Esta opinión ha quedado corroborada sobre los textos del propio poeta, principalmente gracias a los ensayos de Gilbert Azam, así como en una reciente tesis doctoral de María Jesús Domínguez Sío.

Juan Ramón mantuvo ante los ismos una actitud de interés y curiosidad. Alentó a los jóvenes vanguardistas en los años veinte a continuar la experimentación verbal, como se comprueba al leer en este volumen las cartas dirigidas a José de Ciria, ultraísta combativo, y a Gerardo Diego, creacionista de primera fila aunque sin abandonar la retaguardia más tradicional y aun tradicionalista en sus versos y su ideología. Aquella estética no era la suya, pero la comprendía y la defendía para los jóvenes como señal de superación de las fórmulas usuales.

Todas estas cuestiones resultan conocidas para los juanramonianos, y no sólo porque las cartas hayan sido editadas en las selecciones anteriores, sino también porque responden a un criterio sostenido por el poeta en todos sus escritos. Sin embargo, conviene repetirlas para intentar situar al Andaluz Universal en su punto exacto, ante algunos críticos e historiadores de la literatura que se empeñan en ignorarlas.

Siempre rechazó los homenajes, los banquetes o las academias. Cuando en Huelva pretendieron organizar un acto para festejarle, en 1912, escribió al promotor de la idea una carta de agradecimiento y firme renuncia, en la que le explicaba: «Los que buscan la popularidad y los que trafican con su alma, no merecen, a mi entender, el nombre supremo de artistas. Poeta no es un hombre que hace versos, es un hombre que da poesía y nada hay de oficio en su virtud» (pág. 46).

Cuando Pemán le propone nombrarle académico de la Española por unanimidad de sus miembros, a pesar de hallarse exiliado en los Estados Unidos, le escribe Juan Ramón el 6 de febrero de 1946: «Mi premio, después del de la amistad y el afecto de muchos, que me compensan del veneno de otros, me lo he dado yo mismo: la ramilla de perejil de los espartanos. A mis sesenta y cuatro años ¿quiere usted que claudique? Pídame algo que no signifique exaltación mía; que sea trabajo, esfuerzo, y le daré gusto» (pág. 254).

No era un alegato de humildad, sino el deseo de mantenerse fiel a sus convicciones: lo que justificaba su vida y lograría librarle de la aniquilación total después de su muerte, era la escritura. De modo que había de entregarse a ella, en lo que denominaba su trabajo gustoso, y en ella tenía su recompensa.

Por eso dedicó toda su vida intelectual a la realización de la Obra, creándola y recreándola para adaptarla a esa finalidad: eternizarle en la memoria de los hombres. Rehusaba la popularidad de los homenajes, porque perseguía la eternización pública.

Aristócrata de intemperie

No debe entenderse la postura juanramoniana como humildad, sino todo lo contrario. Algunos comentaristas le han relacionado con el pobre Francisco de Asís, al hacer una peculiar lectura de *Platero y yo*. Quizá por tener presentes unos muy conocidos versos de Antonio Machado sobre ese libro: «Que Juan Ramón Jiménez/ pulse por ti su lira franciscana». Es un decir retórico, porque Juan Ramón nunca pulsó una lira ni podía sentir aprecio por el pobre de Asís, que era pobre de bienes espirituales tanto como materiales, y no pasó a la historia por su sabiduría.

Juan Ramón Jiménez fue un aristócrata espiritual, o, como él decía, aristócrata de intemperie, de una aristocracia completamente opuesta a la de los blasones heráldicos y los títulos nobiliarios heredados. Una aristocracia intelectual que iguala a Whitman con Vallejo y

con Miguel Hernández, con Picasso y Chaplin, con Strawinsky y Einstein. Es la aristocracia de la inteligencia que comentó Ortega a menudo, especialmente en *La rebelión de las masas* (1930), que no deja herencia y que por eso carece de posesiones materiales, porque dona su legado a toda la humanidad.

En una carta temprana a Ramón Gómez de la Serna, todavía dominada por la retórica modernista (utilizando el término en sentido restringido de escuela rubendariana), le confiesa: «Los poetas hacemos una vida dentro de la corriente de la vida universal, tenemos códigos propios, ideales comunes, que están escritos en una lengua única, extraña al vulgo en todos los países, igual y comprensible en todos para los elejidos» (pág. 35).

Fue una idea arraigada en él, que expuso a lo largo de su vida con otras formulaciones más concretas. Es un concepto que ya lo declaró Horacio, lo mismo que el de la eternización por la poesía, y que acepta un clasismo intelectual nunca equiparable al social. Además, no es nada grato, por lo menos en España, donde se desprecia a la inteligencia y hasta se la condena a muerte.

Repite esa creencia en dos cartas a Antonio Machado incluidas en este volumen, la segunda y la tercera. Muy probablemente datan ambas de 1912, y parece que esa tercera es anterior a la segunda. Garfias no anota las cartas, salvo en un par de ocasiones (y en una de ellas se presenta inexplicablemente como traductor), ni por lo general sugiere sus fechas. En el caso de las dirigidas a Machado es posible situarlas en el tiempo debido a las citas de los libros que aparecen en ellas.

Pues bien, en 1912 Machado estaba en Soria y Juan Ramón en Moguer cuando aparecieron sus libros *Campos de Castilla* y *Melancolía*, respectivamente, y los dos se trasladaron a otra localidad antes de acabar el año. Juan Ramón pregunta a su amigo: «¿Y qué nos importa a tí ni a mí que nos conozcan más o menos? Universos somos —como tantos que por los espacios ruedan sin que se sepa apenas de ellos— y nuestro arte se desarrolla, crece y va a su finalidad en la soledad y en el silencio».

Y en la otra carta insiste en la pregunta de respuesta sabida: «Antonio: ¿tú has sentido alguna vez el anhelo de la popularidad? Yo cada vez lo comprendo menos» (págs. 55 y s.).

Efectivamente, a ninguno de los dos les preocupaba la popularidad, y cada uno a su manera cultivó la soledad creadora desde su aislamiento. Esa aristocracia de intemperie les obligó a ponerse al servicio del gobierno constitucional con sus plumas, que valían tanto como las pistolas de los militares leales, y les llevó a morir en el exilio por la defensa de la libertad.

La relación con Machado

Las cinco cartas a Machado incluidas en el volumen que comentamos estaban ya publicadas en los tomos anteriores, de modo que la nueva edición no aporta nada desconocido sobre las relaciones entre ambos poetas. Pero posiblemente el lector se sorprenda al llegar a la última carta, y comprobar que del «Queridísimo Antonio» que encabeza las anteriores (las tres completas, porque de otra sólo se imprime un fragmento) se pasa a un frío «Señor don Antonio Machado».

Puesto que hablamos de dos de los más importantes poetas de lengua española en nuestro siglo, parece conveniente analizar los motivos de ese cambio de tono, correspondiente a una modificación de sus sentimientos. Es un tema que no abordó Gullón al editar los escritos que se dirigieron ambos poetas[2], ni tampoco lo aclaró Garfias en el estudio que publicó en torno a la amistad de ellos[3]. Algunos libros titulados con los nombres de los dos poetas no tratan ese asunto[4]. Veamos apresuradamente (por exigencia del espacio disponible ahora) lo que sucedió.

Las cartas primera y cuarta son protocolarias. La segunda y la tercera, como queda dicho, deben de ser de 1912, y son afectuosas y elogiosas. En la quinta le devuelve el ejemplar de *Nuevas canciones* que le había re-

[2] *Ricardo Gullón editó dos libros con la mayor parte de los escritos que se dirigieron ambos poetas:* Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez, *México, Ediciones La Torre, Publicaciones de la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, 1959, 73 págs., y* Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, *Florencia, Universitá di Pisa, Instituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, 1964, 89 págs.*

[3] *Francisco Garfias,* Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, *separata de* Arbor, *núm. 336, Madrid, diciembre 1973, 9 págs.*

[4] *Por ejemplo, Jorge Urrutia,* Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo, *Madrid, Cincel, 1980, 80 págs., y Ricardo Senabre,* A. Machado y J.R. Jiménez: poetas del siglo XX, *Madrid, Anaya, 1991, 89 págs.*

mitido, es de suponer que en 1924, porque «razones superiores me obligan a no cometer la farsa de aceptarlo y te lo devuelvo, rogándote que me dispenses» (pág. 57).

Esas razones fueron de orden estético, y separaron a los dos poetas, aunque no llegaron a enfadarse y mantuvieron siempre un respeto mutuo. Fue Machado el primero en distanciarse estéticamente de su amigo. Así lo vemos al leer una anotación fechada el 1 de mayo de 1917 en su cuaderno *Los complementarios*, donde dice entre otras cosas: «Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica —de Juan Ramón— es cada vez más barroca, es decir, más conceptual y al par menos intuitiva»[5].

Acertó Machado al suponer que los «primeros devotos» de Juan Ramón renegarían de su nueva línea estética, entre ellos él mismo; pero no tuvo en cuenta a los nuevos devotos, a los poetas jóvenes entonces, nada menos que el grupo del 27, para quienes esa renovación iba a resultar ejemplar. Como ha dicho Alberti, para ellos Juan Ramón era el que convertía la poesía en religión, «alucinándonos con su ejemplo»[6].

Mientras Juan Ramón renovaba la poesía española, Machado se mantenía fiel a las fórmulas tradicionales, y se enraizaba en los temas castellanistas. Eso fue en buena parte lo que motivó el desacuerdo de Juan Ramón. Ya en *Campos de Castilla* le disgustó «La tierra de Alvargonzález», que le está dedicado a él precisamente, sin duda con el aprecio mayor, pero con intuición escasa. La insistencia de Machado en los ambientes regionalistas causaron probablemente un malestar estético al autoproclamado Andaluz Universal, hasta impulsarle a rechazar las *Nuevas canciones*.

Téngase en cuenta que al propio Juan Ramón le disgustaba el éxito logrado por su soneto espiritual «Octubre», en el que se retrata echado en la tierra de Castilla, deseando enterrar en ella su corazón. A los institucionistas les encantaba, pero el autor acabó hartándose de tanto elogio basado en un efecto regionalista.

Además, es probable que se sintiera aludido en las últimas canciones del libro, la serie «De mi cartera». En ella expone Machado una poética contraria a la que sustentaba Juan Ramón. No es que debamos pensar que fue escrita para oponerse a la poética que Juan Ramón estaba desarrollando desde *Eternidades* (1918) en poemillas de dos, tres o cuatro versos, como los que Machado denominaba «Proverbios y cantares». Conociendo el carácter del sevillano, parece que no caería conscientemente en el afán de replicar a la poética de su antiguo compañero de andanzas literarias.

Sin embargo, es posible que en su subconsciente algunos de esos proverbios surgieran como rechazo de los poemillas casi aforísticos juanramonianos, principalmente de la serie «El poema». Lo cierto es que mientras el moguereño recomendaba el verso libre, llamado por él desnudo, rezongaba el sevillano: «Líbrate, mejor, del verso/ cuando te esclavice». Y los dos maestros se alejaron.

No obstante, Juan Ramón publicó en 1924 y reimprimió al año siguiente un retrato de Machado, que después pasó a *Españoles de tres mundos* (1942). El respeto continuó existiendo, pese a las discrepancias estéticas.

Nos ceñimos ahora al momento que separa 1912 de 1924, fechas probables de las cartas publicadas en el volumen que motiva estas líneas. Sólo pretendíamos averiguar cuáles eran las «razones superiores» alegadas por Juan Ramón para devolver las *Nuevas canciones* a su viejo amigo. La historia de esa amistad queda pendiente para otra ocasión.

Se han apuntado en estas notas algunos aspectos sobresalientes de las confidencias epistolares juanramonianas. Son los que juzgamos de más trascendencia biográfica o crítica. Muchos otros quedan sin mencionar siquiera, pero aseguramos al lector que no va a permanecer imparcial ante sus páginas.

Arturo del Villar

[5] *Antonio Machado,* Los complementarios, *cit. por* Poesía y prosa, *Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pág. 1.190.*

[6] *Rafael Alberti, «Imagen primera de Juan Ramón Jiménez», en* Imagen primera de...., *Madrid, Turner, 1975, pág. 35.*

Verdad poética e histórica en *Vigilia del Almirante*

El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza

El Pinciano, *Philosophia antigua poetica*

porque todo lo que nos pasa en la fantasia es tan intensamente que no hay que diferenciarlo de cuando vemos real y verdaderamente

Cervantes, *Coloquio de los perros*

La literatura, como es sabido, no transmite conocimientos o información, sino que constituye una situación comunicativa imaginaria. Por esto, el discurso literario no se somete a las categorías lógicas de verdad o falsedad, ya que se rige por el principio de su coherencia interna. Lo que no impide que en *Vigilia* existan referencias a contextos externos. Pues, aunque la ficción verbal no representa a la realidad empírica, ésta puede ser integrada poéticamente, como en el caso de la novela de Roa Bastos. Este relato, como estructura autónoma, está concebido en relación dialéctica con la realidad hispanoamericana, realidad que ha sido tan manipulada y mitificada que participa del carácter poético de la ficción. El novelista define *Vigilia* como «relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia» (pág. 11)[1]. Esta «impureza» explica el hecho de que historia e imaginación se complementan y contradicen según dos concepciones del mundo que el lector ha de armonizar. La verdad poética se instrumenta por medio de sugerencias y evocaciones de un lenguaje simbólico que hace más inteligible la problemática realidad: «Hay un punto extremo, sin embargo, en que las líneas paralelas de la ficción llamada historia y de la *historia* llamada ficción se tocan» (pág. 79). El narrador básico se instaura como un ficcionador de una realidad históricamente degradada, y actúa como memorialista y no como novelista histórico o historiador, aunque en su elaboración artística utilice todo tipo de documentación[2].

La construcción artística de *Vigilia del Almirante* está basada en numerosos y complejos sucesos tomados de múltiples textos con los que este relato mantiene, por medio de una constante interacción entre los significados y los significantes, un diálogo de carácter histórico y/o irónico. El componente central y unitario que rige, determina y transforma las distintas voces narradoras es la voz del Almirante, conciencia absorbente que estructura un material narrativo muy heterogéneo en el que se integran crónicas, textos historiográficos, bíblicos, literarios, míticos, etc. Estos textos que se subordinan al narrador básico-personaje como centro del discurso, mantienen una relación activa entre ellos mismos. Siguiendo el ejemplo de los formalistas rusos, Roa Bastos incorpora todo tipo de material en el cuerpo de su relato. Dejando hablar a los textos se consigue la desalienación del contenido. Esta técnica de confrontación del material literario, que define el eclecticismo creador de esta novela, nos revela no sólo la contradicción y dialéctica interna de los materiales transcritos, sino que sirve de elemento dinamizador en el texto. La relación con la obra de otros escritores antiguos y contemporáneos nos remite explícita o implícitamente a escritos a través de citas, parodias, imitaciones o alusiones. Por ejemplo,

[1] *Citamos por* Vigilia del Almirante, *Madrid: Alfaguara, 1992. Los números de página en el cuerpo del trabajo remiten a esta obra.*

[2] *«Agradezco sincera y muy especialmente a los eminentes historiadores Francisco Morales Padrón, Consuelo Varela, Juan Gil y Juan Manzano Manzano (cuyo libro* Colón y su secreto *me confirmó lúcida y visionariamente la existencia real del predescubridor Alonso Sánchez, verdadero coprotagonista de esta Vigilia)»,* Vigilia..., *pág. 378.*

la declaración del confesor de Don Quijote «Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno» *(Don Quijote de la Mancha,* Parte II, cap. LXXIX) se transforma en *Vigilia* en «Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo el que fue loco caballero navegante» (pág. 367). Bajo el aspecto sincrónico, o juego de las partes dentro del texto, el primer sintagma con que se abre *Vigilia* «Toda la noche se oyeron pasar pájaros» (pág. 15) procede del *Diario de Colón* (9 de octubre) y su función es la de introducirnos en el mar físico y de dudas del Almirante mediante una larga descripción en la que se suspende el curso del tiempo.

La ambigüedad del personaje del Almirante explica el sentido múltiple del discurso, o su polifonía, en el sentido de Bakhtin, es decir, como «pluralidad de voces y de conciencias independientes y distintas»[3]. En *Vigilia del Almirante* se recogen hechos que «pasaron a los intrincados manuscritos del Almirante puestos en limpio, depurados y destilados según el estilo de cada cual, por escribas ociosos, por oficiosos copistas, entre los cuales se encuentra el narrador de esta vera historia del Almirante Magnífico y Vicediós en desgracia» (pág. 177).

Dentro del plano de la narración habría que destacar la importancia concedida al narratario, es decir, al receptor abstracto o ficticio. Este recrea y redacta nuevamente el texto al hacerlo confluir con otros de su propia experiencia literaria, convirtiéndose en co-autor del texto: «El que me lea sabrá lo que quise decir y no he podido hacerlo antes de que me leyera, siempre que él también reescriba el texto mientras lo lee, y lo vivifique con el aliento de su propio espíritu» (pág. 152). Las numerosas reflexiones dirigidas al lector a través de todo el relato apuntan al deseo del autor real por influir en un lector con el que ha establecido un pacto ideológico; lector que, por otro lado, confiere un sentido plurívoco al texto: «Todas las historias tienen tantos significados como lecturas aya» (pág. 370). Sin embargo, la polifonía deja de ser operativa cuando se privilegian los juicios valorativos del autor real[4]. A veces, la llamada al narratario tiene un claro matiz irónico. Por ejemplo, al evocar intertextualmente la frase cervantina: «En un lugar de la Liguria de cuyo nombre no quiere acordarse» (pág. 161) se nos remite al conocido hecho de que el ambicioso Colón siempre ocultó su origen plebeyo. Las reflexiones irónicas que permean todo el texto se establecen a un nivel explícito y a otro implícito que el lector debe descifrar.

El narrador básico nos revela, como antes dijimos, el hecho de que no existe diferencia entre las historias documentadas y las fingidas, ya que se trata de dos géneros de ficción mixta, privilegiándose las fingidas por ser las que «mejor abren la realidad al tejido de sus oscuras leyes». (pág. 79). Por esto en la lectura de la *Vigilia,* y dentro del permanente juego de ocultamiento-revelación, se hace difícil distinguir las diferencias entre historia objetiva, mito, leyenda, historia manipulada y memoria histórica[5]. La interpretación de la historia de Colón[6], tan deformada en el pasado que hace muy difícil su interpretación en el presente, nos remite al mito, mito que capta lo irracional en relación con la historia y ambas dimensiones penetran el espacio imaginario. El mito en su forma original concierne a dioses, o criaturas divinizadas[7] y en su aspecto literario se nutre de leyendas, relatos orales, etc. Pero el mito también constituye una forma de conocimiento que en *Vigilia* se centra en el comportamiento humano del Almirante cuya historia e

[3] *«La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait des romans de Dostoievski...», Mikhail Bakhtine,* La poétique de Dostoievski, *Paris, 1970, pág. 33.*

[4] *«El Descubrimiento fue en realidad una orgía bestial en todos los sentidos que duró siglos. Después se encargaron de ello los mestizos» (pág. 69); «El ajuste de cuenta almirantina duró más de doscientos años. La cuenta grande, quinientos, que en este año se cumple sin estar resuelta y, peor aún, aumentada, enriquecida por los intereses y avideces de otros imperios más nuevos...» (págs. 370-371). La posición ideológica sobre el «Descubrimiento» (que él denomina «encubrimiento») es bien conocida por sus artículos periodísticos: «El nuevo descubrimiento»,* El País *(internacional), 18.XI.1985, pág. 9; «El controvertido V Centenario»,* El País, *18.VI.1991, pág. 17; «Colón fue poco humano»,* El País, *26.IX.1992, págs. 2-3, etc.*

[5] *«Il n'existe de séparation nette entre le mythe, la légende, la réminiscense historique, l'histoire manipulée à des fins didactiques et l'histoire proprement dite», Northrop Frye, «Littérature et mythe»,* Poétique, *8, 1971, pág. 492.*

[6] *«La mayor mitificación del hombre es su historia. Un hombre sin historia es un hombre real, que vive, muere y es olvidado. Pero el hombre que no alcanza la verdadera paz del olvido, es mitificado, adquiere una vida falsa, artificial, del recuerdo o de la fama», Amancio Sabugo Abril, «Historia, biografía y ficción en* Yo el Supremo», Cuadernos Hispanoamericanos, *493/94, julio-agosto, 1991, pág. 276.*

[7] *Sobre los intentos de la canonización de Colón entre 1856 y 1918, véase el ensayo de Kirkpatric Sale,* The Conquest of Paradise, *Penguin Books USA, 1991, pág. 349.*

intrahistoria han sido falseadas y manipuladas a través de los siglos. La figura del navegante genovés se identifica en este relato con el antimito, pues ni es modélica ni debe ser repetida. Pero el novelista salva el aspecto poético del mito convirtiéndolo en materia de novela, es decir, historia corrompida por el mito. E igualmente se valora lo narrativo como parte esencial del sentido del mito, pues los orígenes de ambos están más allá de la invención consciente o individual del escritor.

Además, pues, de dar sentido a un contexto histórico alienante, el mito interesa particularmente en *Vigilia*, como comportamiento humano en ese estado de vela o ensoñación en que subrepticiamente entra el mundo del inconsciente y el subconsciente. El deseo de regeneración total, de purga, en sus últimas horas de agonía, se integra dentro de un proceso en el que se nos van revelando todos los elementos dinámicos de su personalidad. Y en este proceso de desmitologización, centro de gravedad del relato, se nos va descubriendo un cuadro clínico caracterizado por el desequilibrio psíquico de los diferentes «yos» del Almirante, desequilibrio que le impide definir su mismidad o su «yo total» («self»). El narrador nos lo retrata como «megalómano y egoísta» (pág. 210), «opaco, adusto y despreciativo» (pág. 190) con una «personalidad cautelosa y paciente, pero en el fondo empecinada y altanera en extremo» (pág. 162), perfil psicológico que coincide con las biografías más creíbles de Colón. *La arrogancia del Almirante se transforma en neu*rosis y los ideales nobles (factor dinámico) se sustituyen por un ideal fijo. Dentro de sus fijaciones compulsivas habría que destacar su espíritu dúplice. En las «dobleces de los libros» (pág. 327) mantiene dos diarios, dos tiempos y dos espacios para manipular a la tripulación. Oculta el secreto del piloto que le confió la localización de las nuevas tierras por descubrir, el plagio de la carta y el mapa de Toscanelli (págs. 81 y 158) y su origen judío (pág. 86). La doble identidad de Colón —para sí y para los otros— provoca una disociación radical entre el «yo» y el «falso yo». Su fijación le lleva también a absolutizar el oro («Mi única riqueza es esta obsesión de hallar a toda costa, aún al precio de mi propia vida, el oro de las Indias», pág. 109), empecinamiento al que habría que añadir su paranoia mística: «Él mismo se otorga plazos largos en sus dificultades, obsesionado por la utopía milenarista de las Órdenes a las que sirve y de las cuales se sirve» (pág. 203). Su calculada obstinación sirve a una desmedida ambición material que tiene su soporte en una patológica fuerza de voluntad que se evidencia en la monocorde y neurótica evocación del «bastón de hierro» (págs. 110, 146, 147, 204, 205, etc.).

El desajuste psíquico del Almirante consiste básicamente en un problema de identidad, es decir, de desamor de un yo-ideal caracterizado por el amor del individuo por sí mismo sin tomar en cuenta el yo-real[8]: «No sabe quién es pero tampoco quién es el otro» (pág. 203). La falta de amor por sí mismo («Estoy repleto de repugnancia, de odio contra mí mismo», pág. 108) se traduce en la reducción del otro a un objeto. Reducir al otro (indio) a un objeto es un acto de violencia de alguien que niega en el prójimo esa identidad que no puede encontrar en sí: «Huele a despiadado desprecio de los otros» (pág. 202)[9]. Colón, dentro de su cuadro de referencias culturales (europeo, blanco, dominante) se considera distinto y superior al resto: «Soy un predestinado, un elegido de Dios» (pág. 108). Esta hiperestimación del propio «yo» explica su radical soledad, pues ni con su confidente Fray Buril comparte sus secretos. El «yo» del Almirante, para mantener su identidad y autonomía, se ha separado del mundo, de los otros, y se ha convertido en su propio objeto. Pero la identidad sólo se alcanza aceptando la existencia del otro. El Almirante se agota en sí, en su introspección, y no llega a enfrentarse a su no-yo, o realidad. Y al refugiarse en la fantasía está también eludiendo la relación con el otro.

En la conciencia soñadora del Almirante que vela, el sueño, que es más fuerte que la experiencia y lo incluye, se impone sobre la memoria: «Recuerdo todos estos fechos y fechas como en sueños» (pág. 144). Pero el acto

[8] *«El Yo-Ideal en el amor del individuo por sí mismo toma el lugar del Yo-real; es más, sirve todavía de pantalla entre la libido narcisista y el Yo real. Las voliciones del Yo real no serán percibidas conscientemente. En su lugar existirá la imagen imponente del Yo-Ideal. Pero este último es exigente: lo que propone al individuo en todo caso no corresponde completamente al Yo real...», Igor A. Caruso,* Psicoanálisis para la persona, *Barcelona: Seix Barral, 1965, pág. 134.*

[9] *«Conquérir, aimer et connaître sont des comportements autonomes et, en quelque sort, élémentaires (découvrir, on l'a vu, se rapporte aux terres plus qu'aux hommes; à l'egard de ceux-ci, l'attitude de Colon peut se décrire en termes entièrement negatives: il n'aime pas, ne connaît pas et ne s'identifie pas)», T. Todorov,* La Conquête de l'Amérique, *Paris: Seuil, 1982, pág. 191.*

de recordar también constituye una especie de terapia para la atormentada alma del Almirante que a través de la evocación se le va revelando su propio ser integrando sus distintos «yos». La memoria se convierte, pues, en una especie de núcleo focal que da sentido al heterogéneo y discordante pasado del Almirante. Este cree estar recordando, pero en el pasado actual se introduce la imaginación involuntaria o inconsciente. Y como ningún recuerdo es fiable, el Almirante acude a testimonios orales y escritos propios y ajenos que tampoco pueden aportar una relación verídica del pasado. Pues, como el pasado ha dejado de existir, no se lo puede aprehender, sino es a través de las imágenes que emanan del recuerdo: «Lo irreal sólo es defecto de la mala memoria» (pág. 38). En el agonizante personaje se producen una serie de visiones, o sucesión incoherente de imágenes, en las que el tiempo cronológico ha dejado de contar, factor que explica los numerosos anacronismos históricos y lingüísticos que permean la *Vigilia*. La imaginación no es sólo reproductiva, sino productiva, como en el caso de la descripción del naufragio de Colón cuando navegaba de Génova a Inglaterra[10] y su salvamento por haber usado como barca el cadáver del almirante gascón Guillaume de Casenove, así como su posterior llegada a la playa donde descubre dentro del cadáver joyas muy valiosas *(Vigilia,* Parte XIX). Este suceso extraordinario, como muchos de los que aparecen en la *Vigilia* (por ejemplo: la visión de Colón de la ballena azul y las ondulantes sirenas, pág. 37) pueden ser aceptados por el lector dentro de la verosimilitud poética del texto. Y, por otro lado, esta fantasía es tan disparatada como los modelos que inspiraban a los lectores de los siglos XV y XVI. El mundo fabuloso de la imaginación medieval se mezclaba con el también fabuloso de las tierras recién descubiertas y el lector confundía verdad y ficción. Y el narrador-autor, entonces como ahora, hará uso de la capacidad de discriminación del lector para distinguir historia y poesía. El Almirante en su agonía quiere reencontrarse con su verdadero ser y por esto vuelve a lo primigenio, a sus orígenes, en un itinerario que termina circularmente en la nada, unificando pasado y presente: «La vida es un perpetuo retroceso hasta el fin último» (pág. 118). Este viaje hacia el pasado ha constituido una peregrinación catártica a través de la cual se nos ha ido revelando lo mezquino y turbio de una vida: «Tal vez estoy expiando estos recuerdos, según ya dije en el *Libro de las Profecías,* desde mi cartuja en Valladolid» (pág. 151). Colón no encontró ni en sus últimos momentos de vida lo que realmente buscaba: el sentido del ser humano, porque, como él mismo nos confiesa: «El universo humano es el más complejo y oscuro de todos» (pág. 256). Al fin de esta navegación interior, el Almirante parece haber alcanzado su centro espiritual y primordial, su paz y su verdad, aunque no la del prójimo.

En su agonía se realiza la quijotización de este «caballero navegante» (pág. 367), lector infatigable de libros y soñador que finalmente recobra su cordura: «Yo he vivido loco y muero cuerdo» (pág. 364). Pero esta Quijote «no es honrado como el otro» (pág. 193), porque el personaje histórico, Colón, muere rico y reclamando títulos y privilegios[11]. Le falta, pues, el desengaño sereno y el humanismo de Don Quijote. Y, por eso, el iniciador del holocausto americano muere sin que nadie se apiade de él, porque «Le faltó la grandeza del alma que el otro tenía» (pág. 197). La muerte de Colón no fue una aventura caballeresca y con su postrera conversión intentó purgar sus crímenes y salvar su alma, pero su aliento no nos anima, porque su vida ni fue ejemplar ni ética.

Vigilia del Almirante no es sólo una reflexión sobre el proceso de elaboración de la novela, lo que evidencia la preocupación de Roa Bastos por las leyes internas de la construcción novelística, sino una exploración sobre el discurso histórico del «Descubrimiento», y, en especial, sobre la persona del Almirante. El vacío de su vida le llevó, en el momento de su muerte, a una introspección que le revela y nos descubre la desintegración íntima de una existencia enajenada en la que es difícil discernir entre la realidad dada y la imaginada.

José Ortega

[10] *«En route, the squadron was attacked off Cape Saint Vincent by a French corsair, the Cazenove (al so known as Colombo a fact which has greatly confused historians). In the ensuing fight several Genoese vessels were sunk, including the "Bechalla" in which Columbus was sailing. With other survivors he swam ashore, and eventually reached Lisbon», G.R. Crone,* The Discovery of America, *New York: Weybright and Talleym 1969, pág. 49; «There is for example, the story of Colon being shipwrecked off the Portuguese coast in 1476 and making his way to shore by clinging to a ship's car, a storyof Fernando's for which there is no supportive evidence», K. Sale,* The Conquest of Paradise, ob. cit., *pág. 52.*

[11] *Kirkpatric Sale,* The Conquest of Paradise, ob. cit., *pág. 382.*

Bibliografía flamenca

El flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX y otros estudios

Es difícil encontrar en la investigación flamenca, y en cualquier tipo de investigación en general, la combinación del dato erudito con el tono poético. Y sin embargo, esta sabia combinación es lo primero que nos sorprende al comenzar la lectura del libro *¿Se sabe algo? (Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX)*[1], de José Luis Ortiz Nuevo. Al autor le avalan numerosos estudios sobre estos temas, entre los que destacan *Pepe el de la Matrona: recuerdos de un cantaor sevillano*[2], *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*[3], la edición del *Primer cancionero flamenco*, de Manuel Balmaseda[4], *Pensamiento político en el cante flamenco*[5], *Setenta y siete seguiriyas de muerte*[6], etc. En casi todos estos trabajos, excepto en el *Pensamiento político en el cante...*, Ortiz Nuevo ha subordinado su labor de valoración e interpretación a la de transcriptor fiel de vivencias y experiencias ajenas. Su último libro es, como indica en el subtítulo, un viaje al conocimiento del flamenco a través de diarios y revistas publicados en Sevilla entre 1812 y 1889. Son abrumadores los fondos consultados por el autor en las hemerotecas municipales de Sevilla y Madrid, y el resultado de su trabajo es ya una obra de lectura inexcusable en cualquier aproximación a estas materias. Como he indicado anteriormente, la erudición y el dato documental aparecen salpicados de poesía y los argumentos sustentados por la fuerza de los hechos pero también por la razón cordial.

Aunque el autor confiesa que no pretende hacer un tratado general del flamenco, ya de los primeros informes recogidos se extraen datos que han de ser necesariamente incorporados a su historia: se documenta, por ejemplo, el concepto de *caña* veinte años antes de que lo datara Arcadio de Larrea[7] y más de treinta con respecto a la descripción original de El Solitario[8]. Gracias a estos testimonios sabemos también que en los comienzos del siglo XIX surgen espectáculos que permiten expresiones como las siguientes: «Gorgearon como dos cisnes a estilo de *boleras*», «...ayudándose con las palmas les cantó estas *corraleras*», «*Solearon* un *fandango rasqueao* con palillos y zambombas», etc. Por otra parte, reproduce tercerillas que recuerdan el modelo estrófico de la soleá: «Tristemente voy pagando/ En premio de mis locuras/ Las duras y las maduras».

Un apartado importante de esta obra lo ocupan los escenarios, los «espacios de arte». Como ha señalado Blas Vega en *Los cafés cantantes de Sevilla*[9], las academias de baile de Manuel de la Barrera en la calle Pasión y la de su hermano, aparecen entre los antecedentes más antiguos de fiestas flamencas en salones dedicados a la enseñanza de «bailes del país». Ortiz Nuevo inserta los anuncios que de estas academias aparecen en *El Porvenir* y en otros periódicos sevillanos y confirma el papel destacado de estos hermanos no sólo en la transición del baile de palillos hasta el baile flamenco, sino incluso en la dignificación, denominación y depuración de todo el género, mucho antes del primer café cantante. El autor

1 *Sevilla, Ediciones El Carro de la Nieve, 1990.*
2 *Madrid, Demófilo, 1975.*
3 *Madrid, Demófilo, 1975.*
4 *Madrid, ZERO, 1973.*
5 *Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.*
6 *Madrid, Hiperión, 1989.*
7 El flamenco en su raíz, *Madrid, Editora Nacional, 1974, pág. 251.*
8 Escenas andaluzas, *Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1883, págs. 245.*
9 *Madrid, Cinterco, 1986, pág. 13.*

desmitifica la etapa calificada como hermética[10] y atestigua, con datos extraídos del diario *La Andalucía*, la primera vez que en los salones de baile aparece la palabra *flamenco*. En 1862 asistimos a la aparición en estas salas de los primeros cantadores flamencos, y en 1863 a *bailes y cantos andaluces*, que sustituyen a los *bailes nacionales* o del *país*. Tres años más tarde se anuncian en el *Oriente* fiestas *andaluzas* y bailes con *cantos flamencos*. Ortiz Nuevo argumenta que a finales de esta década la situación es radicalmente distinta: sigue existiendo el cante de acompañamiento, pero poco a poco la voz va ganando autonomía sin más servidumbre que la impuesta por la consecución de la belleza.

Invalidando las tesis de Fernando el de Triana[11], los documentos hemerográficos de Sevilla autorizan a afirmar que en la década de los años cincuenta del siglo XIX, el movimiento de los cafés cantantes todavía no ha prendido en la ciudad, pero sí el de los cafés propiamente dichos, y que la única música que en estos centros se escuchaba era la del piano alentando el ritmo de las conversaciones. Será en la década de los setenta cuando se introduzca por primera vez en la sección de los servicios públicos de los periódicos la denominación de *Cafés Cantantes* y en la de los ochenta cuando éstos conozcan su verdadero auge. El diario *La Enciclopedia* publica, del 11 de enero al 25 de abril de 1883, el conocido reclamo del Café de Silverio, y el 11 del mismo mes de abril, según *El Posibilista*, órgano del señor Rodríguez de la Borbolla, en el Teatro del Centro se interpretarán las *malagueñas*. De todos estos documentos sobre los cafés cantantes sevillanos pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1.ª) Sus inicios datan del año 1853, pero la música que entonces ofrecen no tiene ninguna relación con el flamenco.

2.ª) A partir de 1886 y hasta los primeros setenta se ofrecen en primer lugar espectáculos cómico-líricos y, en lugar secundario, bailes del país y cantos flamencos.

3.ª) En los años ochenta se consolida el movimiento de los cafés cantantes donde predomina la exhibición de flamenco.

Un denso capítulo (págs. 107-162) dedica Ortiz Nuevo a revisar viejas ideas acerca del flamenco en el teatro —como la que limita la época teatral de 1910 a 1936— y a demostrar que el comercio del arte en sí mismo no disminuyó la calidad, categoría o importancia de la obra. Es más, gracias a la servidumbre de las leyes del mercado, el cante, venido de la soledad y del grito, se hizo arte y alcanzó una amplia difusión: «Ni la intimidad absoluta de la caverna garantiza perfiles auténticos y además valiosos, ni lo popular y público conlleva necesaria y unívocamente a la degeneración mercantilista» (pág. 117).

Los testimonios que se presentan en el capítulo dedicado a la guitarra descubren un mundo ignorado de la flamencología: a partir de mediados del siglo XIX, guitarristas españoles, sobre todo andaluces, pertenecientes al ámbito de la música clásica, acostumbran a interpretar en sus conciertos piezas populares y aires propiamente flamencos. El célebre guitarrista Huertas, por ejemplo, incluía siempre en sus conciertos arreglos de los que entonces se llamaban aires nacionales.

Como indica Eusebio Rioja en sus estudios sobre la guitarra, Ortiz Nuevo señala el papel decisivo que en el toque flamenco tuvo Julián Arcas, y cómo, tras su concierto el 13 de septiembre de 1858 en la Sociedad de Emulación y Fomento, una pléyade de concertistas alternaba en cada actuación la música de guitarra clásica con los tonos andaluces y flamencos. Se nos da razón de múltiples concertistas y actuaciones, terminando con la del mismísimo señor don Francisco Tárrega en Sevilla «quien el domingo a las tres de la tarde dará un concierto de guitarra, a ruego de sus amigos y admiradores, interpretando en el programa, entre otras piezas, los Aires Nacionales de Arcas» *(El Tribuno,* 3 de marzo, 1888).

En el capítulo titulado «Espejo de jolgorios» se hace un repaso de las celebraciones públicas con motivo de los grandes festivales, se exponen testimonios de ciertas prácticas recogidas en las publicaciones sevillanas de aquel tiempo, donde se muestra el acercamiento de la aristocracia —de la realeza incluso— al pueblo llano, gracias al flamenco, y se señala, por último, la nutrida concurrencia de viajeros extranjeros, que serían cronistas y difusores de este arte. Merimée, Bizet, Borrow, Davillier y Latour son algunos de ellos.

[10] Las confesiones de Antonio Mairena. *Edición preparada por Alberto García Ulecia, Sevilla, Universidad de Sevilla, Colección de Bolsillo, 1976, pág. 17.*

[11] Arte y artistas flamencos, *Fernán-Núñez (Córdoba), Ediciones Demófilo, 1979, pág. 245.*

El último capítulo, «Maldición en la cuna» es el más desgarrador. El autor expone una «fortísima torrentera de críticas adversas» que consideran este arte «obra propia del maligno, inequívoca seña de inmoralidad y de vicio». De los datos manejados por Ortiz Nuevo se deduce respecto al flamenco una rotunda unanimidad en la prensa de todos los colores: desde los posibilistas de don Pedro Rodríguez de la Borbolla a los defensores de la Izquierda Liberal, parecen interesados en airear peleas, juegos prohibidos, navajazos y sangres que se originan por la propia «naturaleza viciosa» de los Cafés Cantantes. Mientras se publicaban documentadísimas críticas de las funciones de ópera, zarzuela, teatro y toros, respecto al cante y bailes gitano-andaluces sólo se reseñaban los acontecimientos luctuosos. Entre estos sucesos llama especialmente la atención el asesinato de *El Canario*, que se utilizó para atizar la represión contra los establecimientos flamencos. La noticia aparece publicada en *El Progreso*, el 14 de agosto de 1885. Depués de presentar al personaje, tendido en el suelo y bañado en su propia sangre, se pregunta: «¿Qué os parece el cuadro, defensores acérrimos del café cantante, que tales espectáculos proporciona?».

Otros muchos hechos de este cariz proporcionan las crónicas recogidas por Ortiz Nuevo. El que más nos sobrecoge es la muerte de Silverio Franconetti, ocurrida en 1889, el año que el autor se ha puesto como límite en esta investigación. Silverio, que no sólo fue un intérprete genial sino el símbolo de una época, sufrió injurias feroces. Su café de la Calle Rosario fue atacado, calumniado y perseguido, cuando surgieron los enemigos del género. En el rastreo que José Luis Ortiz Nuevo lleva a cabo de la prensa sevillana del siglo XIX, son muchos los ecos de sus fiestas públicas, de su algarabía y de su júbilo, pero son incomparablemente mayores los testimonios de la persecución, el escarnio, la miseria y el hambre.

El mismo escenario sevillano tiene como referente el libro de Emilio Jiménez Díaz, *Triana en labios de la copla*[12]. Más de mil doscientas coplas, además de composiciones de otros tipos, se recogen en esta obra. Los poemas aparecen divididos en diversas secciones determinadas por su aspecto temático: alfareros, almonas, areneros, cavas, feria, gitanos, nostalgia, diáspora, etc., y acompañados de numerosas ilustraciones. Muchas de las composiciones de este libro ya se insertaban en colecciones de cantos populares y en los repertorios de varios autores. Entre las recogidas por Rodríguez Marín alusivas a Triana se incluyen algunas como ésta: «Entre Sevilla y Triana/ hay un río caudaloso;/ entre dos que bien se quieren/ no hay nada dificultoso». De Manuel Machado, se inserta, entre otras, la que lleva en *Cante hondo* (1912) el título de «Malagueña»: «¡Bendita sea mi tierra!/ ¡Bendita sea Sevilla!/ Sevilla tiene a Triana;/ ¡Triana tiene a mi niña!». El río Guadalquivir es ya protagonista en las composiciones de autor de los Siglos de Oro, como se pone de manifiesto en la siguiente seguidilla de Lope de Vega: «Sevilla y Triana/ y el río en medio;/ así es tan de mi gusto/ mi amado dueño». El mismo motivo se encuentra en las composiciones de algunos poetas actuales: José Luis Tejada lo expresa así en esta *soleá* titulada «Trianera»: «De aquí *pacá* el barrio *mío*./ De aquí *payá* el barrio tuyo/ y enmedio *na* más que un río». El protagonismo pasa otras veces a las diversas plazas y calles sevillanas: Plaza del Duque, Calle de Sierpes y la Campana, el Altozano, calle del Betis, de San Juan...; algunas, como ha recordado Pepe de la Matrona, tienen un destacado papel histórico: así sucede con la glosada en la copla 98, que ya aparece incluida en los *Cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez: «*Cayesita e* San Juan/ *l'han* puesto los *esertores*/ calle *e* la *libertá*». Entre los martinetes incluidos por Demófilo en la citada colección tuvo una gran difusión el referido a la plaza del Altozano: «Estando en el *Artosano*/ partiendo yo mis piñones,/ Me agarraron *e* la mano/ me lleva a los callejones». Blas Vega la registra como un martinete perteneciente al repertorio de don Antonio Chacón[13]. La recogida por Jiménez Díaz con el número 200 es otro martinete de amplia difusión, que sigue interpretándose en la actualidad: «En el barrio de Triana/ ya no hay pluma ni tintero/ *pa* escribirle ya a mi *mare*/ que hace tres años que no la veo». Una variante de ella es la que lleva el número 256. El puente de Triana es otro de los motivos más recurrentes. La copla 714 pertenece al poeta Fernando Villalón: «Puente de Triana,/ yo he visto un lucero muerto/ que se lo llevaba el agua». A este poeta del

[12] *Sevilla, Ediciones Giralda, 1992.*

[13] *Vega Blas, J.:* Vida y cante de don Antonio Chacón, *Madrid, Cinterco, 1990.*

27 pertenece también la copla 1157, referida a uno de los más importantes toreros flamencos: «De la calle Evangelista/ salió Cagancho, el maestro,/ para encabezar la lista/ de los toreros flamencos». Muchas son las coplas de ambiente taurino incluidas en la colección de Jiménez Díaz, algunas de ellas, como la siguiente, anotadas por Manuel Barrios: «En un barco velero/ se marcha a Cuba/ el gran Antonio Montes,/ di que no suba,/ porque le aguarda/ la muerte a Antonio Montes,/ lejos de España»[14]. Muy populares son unas seguidillas de Gerardo Diego, grabadas en disco en fecha reciente, y que aparecen incluidas con el número 1197 en la colección que estamos comentando: «Torerillo en Triana/ frente a Sevilla/ cántale a la sultana/ tu seguidilla;/ sultana de mis penas y mi esperanza/ plaza de las arenas/ de la Maestranza; arenas amarillas/ palcos de oro/ quién viera a las mulillas/ llevarse al toro». Se recogen también composiciones de Antonio Murciano, Ramón Jiménez Tenor, Díaz Jiménez y de otros muchos autores.

A composiciones igualmente populares se dedica la mayor parte del libro de Manuel Garrido Palacios, *Alosno, palabra cantada (El año poético en un pueblo andaluz)*[15] Esta obra, como reconoce Julio Caro Baroja en su prólogo, está integrada por abundantes materiales folklóricos y etnográficos.

Garrido Palacios empieza reivindicando la tradición oral y anunciando que su libro no pretende demostrar nada. Su objetivo es presentar «el trabajo de campo hecho en un lugar del Andévalo, señero en emigrantes, sobre su vivencia poética durante el ciclo de la Naturaleza...»[16]. En todas las estaciones y en cada uno de sus meses surge siempre la poesía hecha copla en Alosno, y sus habitantes no se preguntan si la palabra cantada nació del verbo griego, de las letanías hebreas, de la canción arabigoandaluza o de las jarchas mozárabes; ellos se limitan a sentirla, a sabiendas de que la esencia de la vida es la vida misma, y que de ella no sabe más el sabio que el hombre elemental.

Expuestas unas breves consideraciones de carácter histórico, el autor empieza el repaso de los meses en cada uno de los cuales estudia las coplas referidas a los «ciclos del trigo y del agua» y otras específicas de las fiestas y costumbres de cada época del año. Así, en enero se analizan composiciones que tienen como tema «las luminarias», San Antón, los dos Antonios y San Sebastián. En el mes de febrero tienen especial significación las centradas en el carnaval. El carnaval es en nuestros días una fiesta convencional. Durante la Edad Media, sin embargo, tuvo un sentido profundamente transgresor, continuador de las fiestas paganas de la más remota antigüedad. Los poderes públicos han dirigido el sentido de la fiesta olvidando las recomendaciones de Jovellanos: «No se confunda la diversión con el espectáculo; no ha menester que el gobierno lo divierta, sino que lo deje divertirse; en el breve tiempo que pueda destinar a su solaz y recreo, el pueblo inventará su entretenimiento». Los meses de marzo y abril, coincidiendo con el despertar de la Naturaleza y la Primavera, son los más pródigos en composiciones populares. En mayo son muy frecuentes en Alosno los bailes de «caidilla y de bolero». En ellos se entonan canciones como la siguiente: «El amor y el interés/ salieron al campo un día,/ pudo más el interés/ que el amor que me tenías». Esta copla aparece ya en las colecciones de cantos populares de Fernán Caballero, Lafuente y Alcántara, Segarra, Rodríguez Marín, en el *Cancionero popular cuyano*, recogido por Draghi; en el *Cancionero popular de Tucumán*, de Carrizo; y en el *Cancionero popular venezolano*, de J.E. Machado. Una variante de la misma aparece en *La niñez del Padre Rojas*, de Lope de Vega.

Los bailes y ritos en torno al pino con motivo de las fiestas de San Juan en el mes de junio los compara Manuel Garrido con los descritos por Frazer en *La Rama dorada*. Cuenta Frazer que Claudio incorporó a la religión oficial del Estado romano el culto frigio del árbol sagrado, y con él, los ritos orgiásticos de Atis.

Entre los cantos correspondientes al mes de julio destacan los dedicados a la tarantela y la tarántula, y del mes de agosto se ofrecen leyendas como *La cruz de Puerto Trigueros*, *El risco de la golondrina*, cuentos como *La flor de la Liliá* y *Blancaluna*, y diversas canciones infantiles.

En septiembre recoge canciones referidas al pan, las fuentes, los paños de cortadillo y a diversos oficios como transportadores, abastecedores y arrieros, ya docu-

[14] *Barrios, M.:* Modismos y coplas de ida y vuelta, *Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1982.*

[15] *México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.*

[16] Ibídem, *pág. 13.*

mentados por Francisco Núñez Roldán en 1752. En octubre y noviembre alternan las canciones que aluden a los misterios y las ánimas con las crónicas de montería y las coplas de caza. Se incluyen también romances como el de la peregrina y el divulgadísimo *Gerineldos*, que, tanto en el Romancero General como en el flamenco, presenta contaminaciones de romances diversos. En uno de los incluidos en este capítulo se mezclan las historias de Gerineldos y la del conde Flores. Como propias del mes de diciembre se presentan coplas sobre la mina, la noche de las mujeres malas, el Anuncio, los celos de San José, la Navidad, etc. La primera conclusión que puede sacarse de esta colección es que las coplas más significativas celebran una fiesta que, como escribe Bajtín, constituye la forma elemental de la cultura en el pueblo. Y como en otros pueblos de Andalucía, en las fiestas de Alosno se hace insustituible el compás de la guitarra. Las coplas recogidas por Garrido no sólo celebran la guitarra sino que incluyen alusiones a los intérpretes famosos del lugar como Talín el de la tarántula, Pedro Marroquina y Gaspar de la Plaza.

La guitarra es el tema fundamental de los libros de Eusebio Rioja, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*[17] y *Las guitarras tampoco vienen de París*[18]. El primero es un estudio muy documentado sobre la historia de este instrumento y un comentario de la obra flamenca de Julián Arcas. En la primera parte se desarrollan los trabajos de Prat[19], Bellow[20], Dell Ara[21], Paffgen[22] y otros autores. En la producción de Arcas distingue Rioja las obras propiamente flamencas como la *soleá, rondeña* y *panaderos*, y aquellas flamencas piezas tomadas del folklore andaluz de mediados del siglo XIX *—boleras, bolero* y *punto de la Habana*—, que si bien no llegaron en su evolución a ser asumidas plenamente por la estética flamenca, aportaron a sus formas unos rasgos de trascendencia aún no determinada. Especial atención merece el *Punto de la Habana*, un tema enriquecido mediante la conjunción ecléctica de distintos aires, que, si atendemos a la interpretación que de él realizó Felipe Pedrell, podría disfrutar de una historia anclada nada menos que en la voz legendaria del *Planeta*. Rioja recoge y comenta citas y referencias, tanto literarias como musicales, encontradas en aires, que en un primer momento tienen carácter folklórico. Algunos de ellos se convertirán más tarde en formas plenamente flamencas. Resalta la función de Arcas como recompositor de estos aires, al convertirlos en obras para guitarra de concierto, así como la influencia que ejercerían dichas piezas en las guitarras flamencas coetáneas y posteriores. El trabajo resulta de interés tanto para los estudiosos del flamenco como para los de la guitarra clásica.

En *Las guitarras tampoco vienen de París* insiste en estos mismos temas, enriquecidos ahora con un estudio sobre las técnicas de construcción de guitarras. Se hace, así, un recorrido a través de la historia, desde los primitivos cordófonos sumerios, babilonios e hititas, hasta la guitarra actual. Un largo camino, donde las técnicas constructivas perfeccionan el ancestral arco musical, mediante la evolución que supone acoplar una caja de resonancia a un tosco mástil de madera. La segunda mitad del siglo XIX desempeña un papel definitivo en la evolución de este instrumento. Antonio de Torres impone definitivamente su original sistema constructivo, que se hace clásico, a la vez que se logra un concepto de sonido trascendental: el sonido español. A partir de ahí, concertistas de la talla de Julián Arcas o Francisco Tárrega conquistan una nueva época de esplendor para la guitarra.

Este libro viene a completar las investigaciones de José Rey, Carlos Paniagua, José Manuel Gamboa, José Luis Romanillos[23] y del propio Eusebio Rioja[24]. Este es también el objetivo de la obra de Emilio Jiménez Díaz, *Del amigo y maestro Manuel Cano*[25]. En ella se estudian la vida y la obra de este insigne guitarrista, y se insertan además tres trabajos del propio Manuel Cano. Aparte de sus múltiples conferencias en los lugares más remotos de nuestra geografía, de sus cursos impartidos en la Universidad de Granada y en otros centros universi-

[17] *Sevilla, Bienal de Arte Flamenco-Ayuntamiento de Sevilla, 1990.*

[18] *Sevilla, Bienal de Arte Flamenco-Ayuntamiento de Sevilla, 1990.*

[19] Diccionario de guitarristas, *Buenos Aires, Romero y Fernández, 1936.*

[20] The illustrated history of the guitar, *Rockville Centre, Franco Colombo Publications, 1970.*

[21] Manuale di storia della chitarra, *Ancona, Berben, 1988.*

[22] Die Guitarre, *Mainz, B. Schott's Sohne, 1988.*

[23] Antonio de Torres. His life & work, *Dorset, Element Book Ltd., 1987.*

[24] La guitarra en la historia I, *edición coordinada por Eusebio Rioja, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Ediciones La Posada, 1990.*

[25] *Sevilla, Bienal de Arte Flamenco-Ayuntamiento de Sevilla, 1990.*

tarios, y de sus ponencias en los Congresos Nacionales e Internacionales de Flamenco, Manuel Cano fue el primer concertista que introdujo la guitarra flamenca en la universidad y el primero que obtuvo una cátedra de esta modalidad en un conservatorio superior de música.

No fueron muchos los cantadores de flamenco que tuvieron la fortuna de ser acompañados por la guitarra de Manuel Cano. Entre ellos hay que citar a Antonio Mairena y Luis Caballero. Al segundo pertenece el libro[26] que cierra estos comentarios sobre la última bibliografía flamenca. Los recuerdos de infancia y juventud de este hombre nacido en febrero de 1919 en el pueblo agro-minero de Aznalcóllar dejan pronto paso a los relatos de la guerra civil —la menos civil de todas nuestras guerras— y a las noticias de su experiencia carcelaria. Luis Caballero nos informa del asesinato de su propio padre y de otros sesenta hombres de bien, que le lleva a interpretar la siguiente *seguiriya:* «Mataron a mi *pare/* una *madrugá/* de un día *mu* grande y *señalao/* por la cristiandad». En la Prisión Provincial de Sevilla coincide con el que fue gobernador de esta ciudad, con el hijo de Largo Caballero, con médicos, abogados, profesores, ingenieros, artistas, jornaleros y escritores. En el penal del Puerto de Santa María estuvo al borde de la muerte; allí conoce a Antonio Jiménez, biznieto de Enrique el Mellizo, y famoso en Cádiz como el Morcilla, o Hermosilla. Luis Caballero le enseñaría a leer en la cárcel de la Paz de Vitoria, donde iría a penar más de dos años. Durante otro tiempo es huésped de la Colonia Penitenciaria del Dueso, recinto amurallado próximo al pueblo de Santoña. En el campo de concentración Miguel de Unamuno, de Madrid, es tratado «a cintazos» y añora la vecina cárcel de mujeres de Yeserías. A la vivencia carcelaria se le suma la experiencia del hambre. Cuando pasan esos largos años, estériles como un desierto, Luis Caballero es todavía un hombre joven y ha de enfrentarse a un porvenir interrumpido por el crimen de una guerra y la uniformada filosofía de una dictadura insaciablemente represiva. Con todo, logra hacerse un puesto entre los mejores intérpretes de su época. Luis Caballero es el creador de la primera misa flamenca y un divulgador, en la radio y en otros medios, de los misterios del cante.

[26] Luis Caballero visto por Luis Caballero, *Sevilla, Editorial Castillejo, 1992.*

Como ha escrito Caballero Bonald, Luis Caballero no es sólo un gran cantaor sino un magnífico escritor. Las páginas sobre la experiencia bélica —un adelanto de las cuales había aparecido ya en el libro de Manuel Barrios, *El Último Virrey*— resultan estremecedoras, y todas las de estas memorias conjugan el tono emocional con la brillantez expositiva.

Francisco Gutiérrez C.

Las mujeres imposibles en Bioy Casares

Las mujeres imposibles de Bioy Casares son el otro lado de la sombra; cruzar y alcanzarlas puede ser un camino sin retorno. Por excesiva proximidad, como un sol que ha fulminado sus pantallas; o por excesiva lejanía, por ser imágenes no fijadas, tan sólo, y apenas vanamente, secuestradas en la engañosa retina. Cuántas

soledades perdidas que buscan caminos en la noche para orientarse y ayudarse mejor a la vuelta a uno mismo, en las obras de Bioy Casares. «Lo que sabemos todos es que uno vive solo, deseando encuentros imposibles», dirá alguien en uno de sus relatos.

Y también, en otro de esos relatos, sobre un amor loco y ofuscado, el narrador de la historia hablará de la protagonista, como «modelo infinito». ¿Quién podría ser ese modelo infinito en las mujeres *escritas* de Bioy? ¿Clara, Faustine, Paulina, Diana? En su fervor incuestionable, en esos valores morales inextinguibles y sólidos como su amor, diríamos que es Clara; en su silencio totémico, desde luego es la majestuosa y elegante Faustine; en su ambigüedad, no definida nunca con palabras exactas, en su misterio nunca totalmente revelado y, en cambio, sí llevado consigo hasta la muerte y el infinito, sería la añorada Paulina; en su vehemencia e inestabilidad infantil, sin norte alguno ni razones inteligibles, en su deslumbradora belleza, sería Diana.

«Siempre estoy descubriendo en su fisonomía o en su cuerpo una nueva luz que no fijé aún», concluirá el citado narrador, pintor, casi fotógrafo, de *Carta sobre Emilia.* «Yo era un apresurado y remoto borrador de Paulina», añadirá por su parte, dibujándose en la memoria, el amante abandonado de *En memoria de Paulina.* ¿Pero cómo son realmente estas posibles-imposibles, dibujadas-desdibujadas heroínas de Bioy? Ante todo, unas heroínas recurrentes serán siempre las de la ambigüedad (Leda, Violeta, Clara muy al principio). Tienen un pequeño borrón —en ese apunte de perfección— a lo mejor de un solo día, de un solo y fugaz momento en toda su historia, que las hace más imprecisas, que las difumina con más intensidad y más fuerza en las penumbras del confuso deseo.

Otras, a veces las mismas, serán las figuras misteriosas, las del enigma, muchas veces venidas de las profundidades del silencio (Faustine). De aire, aún en vida, sobrenatural: «¡En ella la vida era evidente! (...) Tenía algo de sobrenatural sin embargo», llorará, en la tierra, el hombre que evoca y sobrevive en *Reverdecer.* ¿Lo sobrenatural que da el exceso de vida, en vida? ¿La vida como enfermedad de la muerte, de la que salimos un día a la que un día volveremos? La inolvidable Clara, de *El sueño de los héroes,* siempre le había parecido a Gauna «una muchacha codiciable, lejana y misteriosa». Lejanía y codicia. Y dentro de la lejanía ¿qué son las palabras, que acercarían a la Faustine de *La invención de Morel* a su fugitivo enamorado, sino un lastre gravoso, un lazo de peligro, que propiciaría probablemente el amor real, humano y terrenal, posible de ser cumplido, y que, por tanto, desde ese momento, también tendría la oscura ocasión de perderse para siempre? «Dijo que había un tipo de mujer y hasta una mujer determinada y única (...) y agregó algo en el sentido de que era un infortunio encontrarla, porque el hombre siente lo decisiva que es para su destino y la trata con temor y torpeza, preparándose un futuro de ansiedad y de monótona frustración», explicará un personaje de *La trama celeste.* Y quizá, como castigo a su vanidad, o a su cobardía de hombre abocado siempre al fatalismo y la condenación, el capitán Morris de este relato se verá sentenciado a perseguir su sueño de amor una vez conocido por el vasto espacio sin fin, de cósmicos e «infinitos mundos idénticos».

No sabemos si en la mudez impasible del cielo y la eternidad la gente transporta con ella el habla, esa fuente de imperfección y de barreras que se arrastra en vida. Savinio, hablando de almas en uno de sus libros, citaba para la ocasión a Swedenborg en su *Regnum animale:* «Las almas conocen, por medio de una intuición permanente del presente y del pasado, y sin ayuda de los órganos de los sentidos, todo lo que sucede en la tierra y en el cielo, y pueden comunicar por medio del lenguaje de los ángeles, que, en una sola idea, expresa lo que en el lenguaje terrestre requeriría miles de palabras y de ideas materiales», a lo que el escritor italiano, con ese apuntalamiento tan desmoronador que le caracterizaba, añadía: «Es decir que el lenguaje de los ángeles y de las almas es la solución del problema de estilo». En estas heroínas estará todo a la vez: una «solución de estilo» y una ausencia, que es el silencio que transportan. Estará el silencio prodigioso, el ensimismamiento sistemático y siempre reiniciado, como una marca de estilo perennemente lograda, de Faustine; pero también estarán las palabras robadas, las palabras suplantadas de Paulina y, si no, la máscara de silencio tras la que se oculta «la primera» Clara, como una heroína desdoblada de Nerval, como una *Spirite* de Gautier, continuamente vigilante desde el más allá.

Aunque ese cielo vislumbrado de la eternidad, que quién sabe si por fin los ha reunido a todos, es de imaginar

que será afable, tranquilo, sin turbulencias fastidiosas ni grandes estrépitos, aparte de los normales. «Urbina fue muy feliz, porque entonces se querían con un amor que no parecía una guerra, con tácticas y estratagemas», se dirá en el relato *La sierva ajena.* Y en esa misma historia, veremos cómo el protagonista masculino se removerá, incómodo y agobiado, tras el camino desquiciado que le impone su muchacha amada y misteriosa: «Se dijo que el mundo de las mujeres —opresivo, indefinido, psicológico, malsano, prolijo— no convenía a la salud de esa noble planta, la mente del varón». En efecto, ya ha hecho su estruendosa aparición este grupo de mujeres incómodas, «violentas y arbitrarias», en las antípodas de las balsas muy habitables, de cándida placidez —a veces incorpórea, aérea— que representan el otro polo de heroínas imposibles de Bioy: «Enamorarse de una mujer tan incómoda es el peor infortunio. Jamás puede uno olvidarla. Las mujeres razonables, por comparación, parecen borrosas», dirá el protagonista de *Los afanes.* Y volvemos al concepto plástico, de retención de imagen, ya sea por dibujo o por foto —esas fotos huidizas, que se velan, que de repente pueden desaparecer— que comentábamos al principio. Aquellos modelos tan infinitos, como imposibles: mujeres borrosas, mujeres perfectamente perfiladas.

Y quienes hablan, la boca que clama fijación para sus ideales, no es otra que la de unos héroes aturdidos casi siempre por el amor que despiertan (amor más «obra del azar» que debido a méritos propios, según confesará alguno de ellos). Innobles y asustadizos, selváticos e indomables («La enamoré para poder olvidarla», le dirá Gauna al íntegro Larsen), tarde o temprano sacrificarán ese amor que les supera, a la obra (el inventor de máquinas registradoras de almas en *Los afanes*); el amor, a su libertad e independencia en medio del desafío y el caos de otros hombres como él (el Gauna de *El sueño de los héroes);* o el amor, a sus simples y propios asuntos, al curso normal y mínimo de un día en su vida de hombre (Nicolasito Almanza en *La aventura de un fotógrafo en La Plata).* O, si no, el amor sacrificado ante una huida banal y apresurada de un fin de semana *(Los milagros no se recuperan),* que se juega nada más ni nada menos que la eternidad, cuando se le reclamó, entre lágrimas, «quedarse para siempre» (¿en esa porción de eternidad, en un momento más de la vida, en lo desconocido?).

Ante el drama principal y más temido por todos los amantes del mundo (no ser *conocido* —revelado— jamás por el otro, no ser querido por sí mismo, sino por valores extraños), Schnitzler decía lacónicamente que lo mejor que podía suceder a los amantes con el tiempo es que «se convirtieran en sucedáneos de sus propios sueños o de los símbolos de su aspiración». ¿Qué hacen, si no, esas fieles cumplidoras de deseos, esas seguidoras y ejecutoras de dibujos, de antemano, e idealmente trazados? La prostituta germano-parisina de ese cuento nostálgico y bellísimo de Bioy, *Confidencias de un lobo;* la hija del brujo, Clara, son las verdaderas mujeres heroicas que hacen posible con su mentira el sueño de los hombres. Que velan sus sueños. Clara acepta mantener su máscara hasta el final ante su amado Gauna, accede generosamente a compartir su amor con una más, a mezclar su amor real con otro irreal —no por ello menos verídico— fruto de una imagen obsesiva y que puede ser todo: la vida o la muerte, la salvación o el descenso a los abismos. ¿Sería, a fin de cuentas, la dulce máscara de la muerte, disfrazada del ciego rostro del amor? Esa noche supletoria, como el sueño nervaliano, es también una «segunda vida», que hace posible una segunda oportunidad en el turno de esa ruleta rusa desbocada, ya imposible de detener. Por su parte, la jovencita modosa abordada en las calles de París callará su oscura raíz profesional hasta que el joven argentino haya formalizado su sueño y, lleno de remordimientos por perder a la posible mujer de su vida, escape y la deje. Como se decía en *Mademoiselle Fifi,* de Maupassant: «Moi, je ne suis pas une femme, je suis une putaine».

Y mucho tienen, en ocasiones, de heroínas stendhalianas estas mujeres valerosas de Bioy: jóvenes llenas de coraje y protectoras (la Nélida de *Diario de la guerra del cerdo,* la indestructible y leal Clara), que hallan en el otro polo, en el exceso de protección y de perseverancia, el reverso grotesco de una persecución implacable, hasta verse rechazadas con la angustia y el aturdimiento de la caballerosidad puesta a prueba (la enfermera de *Dormir al sol,* la madura Madelón de *Diario de la guerra del cerdo,* la patrona de la pensión de *La aventura de un fotógrafo en La Plata).* En el cuento *El jardín de los sueños,* el protagonista es salvado de una aventura peligrosa en un país extranjero por una joven valerosa: «La muchacha —se dirá este hombre en apuros— per-

tenece al tipo de las grandes heroínas de Stendhal: mujeres bellas, audaces y valientes, de generosa imaginación». Son Clelia liberando a su amado Fabrizio, Vanina urdiendo planes innobles en favor de su amado carbonario preso, Missirilli. Y son mujeres que también, continuamente, les recuerdan a sus aturdidos héroes, muchas veces cansados, débiles y enfermos, su condición de seres aún por crecer, no instalados plenamente en la vida y lo cotidiano, y que deben por tanto dejarse guiar por ellas, «con una mayor sabiduría sobre lo esencial de la vida», como niños cogidos por la mano. Así las veremos, capaces de manejar con mano firme y libre de titubeos todos los reveses más bizantinos de la adversidad: como pasaba con los jóvenes asesinos de *Cavar un foso,* como en el caso de la joven azafata antes citada de *El jardín de los sueños,* como en el de la enfermera de *La trama celeste* o como en la de *Dormir al sol.* Porque poco tiempo habrá para reaccionar en el ritmo trepidante que adquieren muchos de los relatos y novelas de Bioy Casares. Bioy es un creador magistral de situaciones de abismo encadenadas; de pesadillas *in crescendo* de las que se ansía despertar en algún momento cercano; de complicaciones y amenazas en progresión y dispersión múltiple de las que se espera romper el cerco con alguna contundente tenaza que se tenga a mano. En ello se mueven el joven fotógrafo de La Plata, el perseguido y maduro héroe de *Diario de la guerra del cerdo,* el engañado y temerario relojero de *Dormir al sol:* apenas tienen tiempo, en un tiempo desenfrenado que va en su busca, de cumplir los más elementales deberes para con su cuidado físico, tales como comer, echarse a dormir un rato o curarse de una repentina gripe.

Pero si estos hombres, en ocasiones, como terca teoría o como experiencia temible, desconfían del amor, tendrán sin embargo, a menudo, otro refugio: la amistad femenina. En este capítulo, nos encontramos con leales, y muchas veces ambiguas, amigas confidentes, a lo Mme. de Merteuil. Con sus mal vencidos deseos, conforman un grupo importante de interlocutoras, de co-heroínas casarianas: «Fuimos amigos la vida entera, y el momento de llegar a algo más, no recuerdo claramente cómo, se nos pasó (cuando pasa no vuelve, lo explicó ella misma). Hoy nos vemos tarde y nunca». La cita es de *Ad porcos,* pero también podría representar a la hermana-amiga de *Todos los hombres son iguales,* Verónica, entre cuyas virtudes se cita «la condición de buena perdedora y la muy rara de mantener en las mayores tristezas la urbanidad». Evidentemente, ante esto, la histeria poco tiene que hacer para sedimentar una buena amistad, aunque traidoramente siempre puede jugar algún interesante papel en el de avivar el fuego de la pasión, si no se excede y acaba por apagarlo. En las primeras escenas de *Dormir al sol,* los lectores, ante la bella y deseada Diana y sus continuos arrebatos de estrella mimada, en algún momento pueden decidirse a otorgarle toda su confianza al científico inclemente que experimenta con ella, y más de uno habrá soñado con ver ese imaginado cuerpo perfecto separado de ese muy imperfecto cerebro. Aunque esto, por supuesto, es una broma de la imaginación lectora. En esta fabulosa sátira —tan fabulosa y escalofriante como el mutante de *Corazón de perro,* de Bulgákov— el asediado relojero sufrirá por la partición y deseará recuperar, con todo su tierno desequilibrio, tan humanamente excusable, a su querida y joven mujer. La autómata que ha venido a sustituir a la irascible y caprichosa Diana es la más temible de todas: es rotundamente perfecta. Da escalofríos porque posee toda la calculada y gélida faz de los logros de la ciencia, al servicio del amor y de la buena convivencia: de ese buen matrimonio, «guardián de soledades», como lo llamaba Rilke. En esta carrera hacia el Mal, la nueva criatura demoníaca —la Nueva Mujer— será más abominable que el proto-nazi criador de perros, que el doctor-fabulador Samaniego, que cualquier monstruo jamás imaginado por Linneo o Buffon.

Aunque, en otro plano social —lejos del ámbito de heroínas mundanas como podrían ser Verónica o unas fantasmales Carmen o Leda—, el protagonista de *El sueño de los héroes,* el varonil Gauna, no dejará de reprocharse, en esa lucha sin cuartel contra el mundo femenino y «endulzado», contra el amor como confitería, el haberse acercado al alma de una mujer: «Linda mariconería amigarse con las mujeres». En esta inolvidable novela, el héroe persigue, sin pensar en nada más, con el egoísmo en el que nació y en el que deberá morir —«infiel, a la manera de los hombres»— su propia muerte. Como si fuera una corriente centrífuga y ciega, un hipnótico canto de sirenas al que no se puede escapar. También, en la gran obra iniciática de Alain Fournier, *El gran Meaulnes,* el protagonista entrevé fugazmente a su amada Yvonne de Galais, en el curso de una extraña fiesta nocturna.

Pondrá su empeño en recuperar esa imagen, y cuando la tenga, la dejará caer, incompatible con sus sueños de aventuras y de hazañas de hombre. Rilke decía que «cada hombre lleva en él su muerte como el fruto su hueso». No cuenta nada más, ni el amor, ni el otro; siempre se vuelve a la muerte en soledad, o se vive eternamente en ella, como la dulce Faustine, que nunca dejará de presenciar solitaria las puestas de sol de esa isla infinita: eternamente muda, misteriosa, indescifrable, como el corazón de la noche. «Eterna noche indescifrable», decía Novalis. Y cuando el espectador de esa noche cerrada, el invasor fugitivo, clame por la ayuda, ante una posible presencia de alguien ajeno a la escena en un posible futuro, pedirá que las dos almas sean reunidas, como también habían escrito y clamado con pasión en un libro los dos amantes frustrados de *En memoria de Paulina*. Pero posiblemente este ingenuo invasor sólo habrá entrado en el «sueño» final de la eterna soledad: «Creyó por primera vez —dirá Vidal en *Diario de la guerra del cerdo*— entender porqué se decía que la vida es sueño; si uno vive bastante, los hechos de su vida, como los de un sueño, se vuelven incomunicables porque a nadie interesan. Las mismas personas, después de muertas, pasan a ser personajes de sueño para quien las sobrevive; se apagan en uno, se olvidan, como sueños que fueron convincentes, pero que nadie quiere oír». ¿Oirá alguien la llamada del fugitivo desesperado? ¿Qué significado tendrán esas extrañas imágenes danzantes, como fotos de familias ajenas, para el que las vea y las oiga? ¿Serán tan sólo fantasmas vacíos, sin palabras comprensibles para intentar ser comprendidos, *ilegibles* por tanto? Buzatti decía en una ocasión: «Entonces se comprende que tantos recuerdos, enterrados en la sustancia viva del alma, sostenes, sin embargo, de nuestra vida, son para los otros, sin excepción, tan sólo fantasmas vacíos, palabras, tan sólo palabras (...) Les dan igual nuestras historias, no saben qué hacer con ese tesoro».

Soledad abismal que siempre roza la locura, como se ve en ese «interminable monólogo interior» que es *La invención de Morel*. Y así era recordada en otra ocasión *(Ad porcos)*: «La soledad, con su interminable monólogo interior y el rosario de nimias decisiones (...) peligrosamente se parece a la locura». Si Pascal decía que «todas las desgracias del hombre provienen de que no puede quedarse solo en una habitación», esa enfermedad de la vida sería la que asalta a Drogo en su *Desierto de los tártaros*, a Crusoe, y al fugitivo de la justicia que descubre estupefacto la incesante aparición, la continua «llegada de los bárbaros», a las orillas de su particular desierto-isla-habitación, para instalarse infinitamente en ella, como el inmortal y perdido batallón fantasma de Lernet-Holenia en *Barón Bagge*. Este grupo de frontera entre la vida y la muerte —«cada palabra es una elección entre la vida y la muerte» decía Kafka—, habitante de un tiempo suspendido, especie particular de zombis antillanos, por una vez no campesinos negros, sino elegantes y eternos, impasibles e imperecederos jugadores de tenis al son de *Té para dos* (¿qué mejor eternidad, nos dirá nuestra humilde y contemporánea frivolidad?), alcanza por fin el status perfecto, ideal. Precisamente como aquel cuento-pesadilla del insomne Buzatti, en el que la perfecta integración y adaptación social (y su traducción por tanto en «regularidad médica», estabilización de humores) sólo se alcanzaba con el status de «muerto viviente», capítulo idóneo y necesario que certificaba el médico de turno. Morel y sus amigos son los extras necesarios para unos falsos decorados de unos estremecedores estudios cinematográficos; serán para siempre los inmortales reflejos de una caducidad ilusoriamente enmascarada, disfrazada de pobre y desesperada avidez, que tan sólo repetirá hasta el fin de los siglos su propia hambre de vida, en un círculo y danza enloquecedores. «Soy de una raza inferior para toda la eternidad», recordaba, a la manera mortal, Rimbaud. Y necesariamente, tan sólo dentro de esa raza inferior, se producirá —y grabará— el eterno retorno.

Los falsos veraneantes de la isla misteriosa de Morel probablemente tan sólo sean unos inmortales tramposos que no se sabe bien qué pecado incurable padecen: si el pecado del egoísmo, de la ambición desmedida, como esa misma máquina de Buzatti que detiene el tiempo, y que sucumbirá a manos de alguien «exasperado por esa vida vacía y egoísta, sólo preocupada en sobrevivirse a sí misma»; o bien, por el pecado de la usurpación. «Querría saber si, manteniéndome vivo, estafo a la vida o la muerte», reflexionará con sorna el protagonista de *Una burla conseguida*, de Svevo. Posiblemente, tanto Morel, el inventor de la máquina, como el fugitivo enamorado, el intruso no invitado a la máquina, han sido culpables de un pecado de presunción. Presunción

de que el amor, con el bálsamo y los cuidados de toda una eternidad, pueda llegar a culminarse. Si la medida de este tiempo en un mundo de fracaso no la hemos inventado nosotros, habrá alguna medida desconocida, con una combinación magistral, que nos dé por fin el triunfo: «Entrar en la conciencia» de la impenetrable Faustine, de su muro de silencio y castillo insoslayable.

Morel ha querido penetrar, como sea, incluso con trampas burdas, en ese muro. Y Morel será ese tercero eterno de la discordia, la amenaza sin fin, que hallamos en tantos relatos de Bioy. Esos triángulos que, como una fina espada que pende, como una fatal y continua premonición de desgracia, sobrevuelan por todos los comienzos de historias de amores duales, complementándolas, como si dos más uno formaran la nueva pareja. El intruso, creación o no de los celos y la obsesión, es la sombra que se ve desde la ventana de un hotel, la que se acerca por la noche y en sigilo a la cama de la amada, el rechazado que ingenia una máquina para secuestrar a su amada eternamente, el crítico de teatro petulante que persigue novias ajenas, el antiguo enamorado que lleva en silencio rosas a la tumba de una mujer casada. Ellos son, a fin de cuentas, la ausencia necesaria del hombre y la mujer —como el antiguo novio fallecido de *Los muertos* de Joyce—, la sospecha de sustitución posible o imposible que nunca se apaga. En el relato *Cartas sobre Emilia*, el narrador acaba suplicando a su rival, a su fantasmal complementario, «que no la trate demasiado bien, porque entonces ella me dejaría, y que no la trate demasiado mal, porque entonces ella, que lo imita, me trataría muy mal a mí». Unos terceros casi inimaginables, que vuelven aún más injusta —por absurda— la traición, que traicionan la idea misma del amor que se tuvo —forjado en soledades cerradas— y que crean una fisura *teóricamente* inaceptable: «No había una persona más incompatible con Paulina (y conmigo) que Montero... Si Paulina quería a ese hombre, tal vez nunca se había parecido a mí». Son las heroínas que tropiezan, que descienden sombríamente un peldaño, y otro más, del nivel del amor que la pareja había creado (todas las parejas, en su egoísmo arrogante, desafiante, de un frente unido contra el mundo exterior, no pueden creer que haya nada más por arriba, y sí mucho por abajo). Las diosas del amor han sesgado su imagen, ahora están ofreciendo el perfil y no el rostro claro y diáfano a quien quiere dibujarlas. Alguien, desde abajo, las ha mancillado con su mirada enviciada: «Yo era relevado por ese asqueroso. Por ese chancho gordo, rozagante, limpio (...) Todas las mujeres tienen gustos distintos a los míos», se dirá un humillado y ofendido Gauna en su monólogo desdeñoso y desesperado. El amor de confitería ha sido mancillado por la limpieza anquilosada y lustrosa, sin alma, de la verborrea intelectual.

Mercedes Monmany

Las vanguardias canarias

De todos los episodios españoles de lo que se llamó «recuperación de las señas de identidad regionales», no son muchos los que han dejado huella duradera y han sido algo más que ejercicios de voluntarismo prepolítico al calor de un concepto muy discutible de la cultura. Excepción ejemplar a la regla de mediocridad ha sido el rescate, reconocimiento y estudio de la ejecutoria del

vanguardismo en Canarias que fue ayer un esfuerzo múltiple y complejo y que hoy ha dado lugar a lecturas no menos múltiples y complejas, porque así es como se establece una tradición cultural válida: cuando el recuerdo de la tarea de antaño se incardina armoniosamente en la del tiempo nuevo. Y no errará del todo quien advierta que la reflexión simultánea sobre lo internacional y lo telúrico, la pretensión de abarcar la experimentación abierta y el culto por lo simple, el pensar a la vez el arte como forma de conocimiento y como objeto autónomo y válido por sí, que fueron prendas de honor de la vanguardia histórica, siguen siendo a la fecha el objeto de esfuerzos institucionales tan significantes como las revistas *Syntaxis* y *Archipiélago* o como la actividad del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, al que, entre otras muchas cosas de feliz recuerdo, se debe la oportuna edición del libro que me ocupa en estas páginas[1].

Los hitos de la recuperación del vanguardismo canario cubren ya veinte años. De 1972 fue la primera mención amplia y sintética del surrealismo insular en el admirable libro de C.B. Morris, *Surrealism in Spain*, y de esa misma fecha mi trabajo «Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de *gaceta de arte*)» (en mi libro *Literatura y pequeña burguesía en España*), tan vehemente, ambicioso y precipitado como el resto del volumen. En 1974 Pablo Corbalán dio lugar de honor a los surrealistas canarios en *Poesía surrealista en España*, pero solamente en 1975 un antiguo héroe de aquellas jornadas, Domingo Pérez Minik, estableció su crónica puntual en las páginas de *Facción surrealista española de Tenerife*. No tardaron en llegar los años dorados. En 1978 Fernando Castro catalogó la obra pictórica de Oscar Domínguez, nunca olvidado del todo, al contrario que sus compañeros literatos. En 1979 Morris publicó en *Revista Iberoamericana* su artículo «El surrealismo en Tenerife» y Sebastián de la Nuez, su prólogo a la reimpresión facsimilar de *La Rosa de los Vientos*, bellísima aunque breve ofrenda tinerfeña a la corona de grandes revistas de 1927. En 1980 Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales dieron a conocer los *Textos* (1927-1936) de Agustín Espinosa, el más clarividente de los vanguardistas del archipiélago (ya en 1974, Armas había publicado en un tomo *Crimen*, *Lancelot 28° 7°* y *Media hora jugando a los dados*). De 1981 fueron la esperada reedición de *gaceta de arte*, que dio a conocer a todos los estudiosos una revista clave en la España de los años treinta, y la publicación por Miguel Pérez Corrales de la serie «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular» en el suplemento literario del periódico *Jornada de Santa Cruz* de Tenerife. De 1983 fue la exhumación del *Manifiesto surrealista escrito en Tenerife* (1935) por parte de C.B. Morris, al que siguieron otros títulos de parejo interés todos editados por el Seminario de Literatura Canaria de la Universidad de La Laguna. Y en 1986 vieron la luz la tesis de Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, y la *Prosa reunida de Juan Manuel Trujillo*, recogida y prologada por Sebastián de la Nuez.

Puede que el filólogo de hoy conozca mejor estas tareas eruditas que los referentes históricos que tienen detrás. Es perversión moderna que la bibliografía secundaria, la bulimia investigadora que todo absorbe, haya eclipsado la bibliografía primaria que es su única justificación. Y es de temer, por ello, que si el lector sabe algo del pintor Domínguez (que en 1927 pasó de Tenerife a París para dejar huella imborrable en Bréton y Ernesto Sábato, por ejemplo), no conozca nada de Juan Ismael. Y es posible que haya leído *Crimen* (1934) de Espinosa porque ya se va sabiendo que es el mejor texto en prosa de la imaginación surrealista española, pero a buen seguro que nada sabe de tres libros de 1936 que son ápice glorioso y desastrado final de la aventura canaria de la vanguardia: *Dársena con despertadores* de Pedro García Cabrera, *Enigma del invitado* de Emeterio Gutiérrez Albelo y *Lo imprevisto* de Domingo López Torres. Años después, García Cabrera, surrealista ocasional, reharía su carrera con intensos versos que lo hacen emblema resistente de la literatura canaria de nuestro tiempo, pero Gutiérrez Albelo naufragaría en un *Cristo en Tacoronte* y los poemas reseñados de López Torres habrían de ser los últimos que escribiera en la prisión de Fyffes de donde solamente salió para morir fusilado por los franquistas.

Hora es de saber que el período 1925-1936 tuvo en Canarias personajes y matices de muy elevado interés y que en modo alguno se circunscriben a un interés local. En general, toda la vanguardia española fue un apasio-

[1] *Andrés Sánchez Robayna (ed.),* Canarias: las vanguardias históricas, *Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias, (Santa Cruz de Tenerife), 1992.*

nado intento de promediar la tradición intelectual progresista y la ruptura exclusivamente estética, los nuevos valores del internacionalismo y la deuda nacionalista española que recordaban a diario Unamuno y Machado, Baroja, Azorín y Ortega. Y estos dilemas se hicieron más patentes precisamente porque el desarrollo de la sociedad y la cultura en España dieron un marco tan sugestivamente provinciano y local a los fervores de la literatura joven: lo ha sabido ver muy bien una ejemplar —y nada localista— monografía de José Enrique Serrano Asenjo, *Estrategias vanguardistas* (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1991), por lo que toca al caso aragonés y bueno sería que cundiera el ejemplo en otros lugares.

En tanto, a mayor abundamiento, la trayectoria de la primera Escuela de Vallecas es un notable paradigma de cómo aquel programa de síntesis pudo llegar a ser vivido como una escisión moral, que conoceremos mejor cuando María del Carmen Pena culmine la monografía prometida pero que, en tanto, Agustín Sánchez Vidal (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Planeta, Barcelona, 1992) ha sabido relacionar muy oportunamente con la poética del escritor oriolano. En 1927, año de tantas encrucijadas, Benjamín Palencia y Alberto Sánchez decidieron que el porvenir del arte moderno no residía en París sino en las llanadas amarillas de Vallecas, a dos horas de buen paso desde la puerta de Atocha. Y fundan su Cerro Testigo: «Aprovechamos un mojón que allí había —escribe Alberto— para fijar nuestra profesión de fe plástica: en una de sus caras escribí mis principios; en otra puso Palencia los suyos: dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos: en esta cara aparecían los nombres de Eisenstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros». El elenco y su heterogeneidad no tienen desperdicio... En 1928 expone Benjamín Palencia en el Palacio de Bibliotecas y Museos (sede de la Biblioteca Nacional) y en el *vernissage* leen textos conmovidos Alberti y Bergamín. Meses antes ha expuesto por vez primera, en los salones de *Revista de Occidente*, la Maruja Mallo que pinta verbenas y arrabales y que, a su regreso de París y del surrealismo en 1932, pintará alegorías de la Castilla rural. Y en 1930 Alberto Sánchez deja ver en el Ateneo sus esculturas naturales que alían casticismo y vanguardia y que le merecerán severo tirón de orejas por parte del vanguardista canario Eduardo Westerdahl y del comunista valenciano Josep Renau.

Reténganse las fechas porque los episodios más ilustrativos del proceso canario se solapan con los arriba recordados. En 1928 Agustín Espinosa publica *Lancelot 28° 7° (Guía integral de una isla atlántica)*: comienza allí la valoración del paisaje insólito frente al paisaje convencional, la geología torturada y espontánea del mal país frente a la tradición verde y florida que se había refugiado en la Arcadia prestigiosa del valle de La Orotava. El 1 de febrero del mismo 1928 *La Rosa de los Vientos* da a conocer su primer manifiesto juvenil que, en gran medida, es una apelación a cambiar el centro de gravedad del regionalismo estético: frente a las «rosas campesinas, regionales» se postulan las «rosas de los vientos, oceánicas, universales» y se brinda por una vuelta al siglo XVIII, racionalista y crítico, frente al siglo XIX cuya cultura fue «creadora de círculos y ateneos batuecasianos». La alusión no podía ser más clara: «bajo el signo de Viera» (como diría Espinosa, evocando al ilustrado canónigo José Viera y Clavijo) y frente a los románticos rezagados que en la lagunera Fiesta de los Menceyes de 1919 elevaron perenne monumento al localismo. En 1932 el malogrado Andrés de Lorenzo Cáceres escribía en su conferencia «Isla de promisión» que «he de oponer la criba del siglo a los vocablos tradicionales: barbarie colonizadora, guanches sacrificados, tagorores deliberantes, ni he de mentar para nada —y eso ya es de notar— el 25 de julio de 1797» (fecha esta última de la derrota del Almirante Nelson en su asedio naval a Santa Cruz). Y el joven y todavía vacilante Pedro García Cabrera escribe en su artículo de 1930 «El hombre en función del paisaje», frente a la exclusividad del verde paraíso del norte de las islas siempre poblado de guanches idílicos: «Nada de mantilla canaria y sombrerete de paja tinerfeño. Esas son notas de color local. Pero nunca temas fundamentales de arte. Eso no es sentimiento regional».

Ni enervantes efluvios regionalistas ni pretendidos cosmopolitismos en los que todavía alienta la fiebre modernista. Cuando Ernesto Pestana Nóbrega visita en mayo de 1930 la exposición de los pintores grancanarios de la escuela Luján Pérez, descubre lo que esperaba en aquellos formatos medios de José Jorge Oramas donde la elementalidad cubista y una paleta moderadamente *fauve* im-

ponen paisajes reales donde estallan las piteras y se despliegan los dragos entre arenales y tapias blancas, con un mar extático al fondo. Y la comparación surge espontánea al contraponer el surrealista Juan Ismael y el casi indigenista Oramas al regionalista José Aguiar y al simbolista Néstor Sánchez: «Néstor tendió la vista y tropezó con el mar. Pero el mar se le quedó a Néstor enredado en las pestañas». Y es que el nuevo regionalismo estético busca la universalidad por el camino natural del acendramiento. Pocas veces resulta tan patente la pugna entre la vanguardia nacional y una posible vanguardia internacionalista como cuando se suscita la polémica de julio de 1928 entre Juan Manuel Trujillo, portavoz del grupo de *La Rosa de los Vientos*, y Eduardo Westerdahl, futuro fundador de *gaceta de arte* y que entonces velaba sus armas en la revista turístico-modernista *Hespérides*. En un brindis de homenaje a Agustín Espinosa, Trujillo había hablado de Béla Bartok y Falla como modelos para buscar «un alma de las islas auténtica, universal y clásica» y, aludiendo a trabajos anteriores de Westerdahl, opuso la *universalidad* al *cosmopolitismo*, la *metafísica* —como horizonte justificativo de la creatividad— a la *psicología*, la creación del arte a la *sociología*.

El contraste es agudo e ilustrativo. «Cosmopolitismo» y «psicología», que fueron principios fundamentales de la estética modernista finisecular, cedieron su lugar a la *universalidad* y al valor eutrapélico de crear, al fin y a la postre como dictaminó Ortega al encerrar al primer modernismo en el baúl del siglo XIX y al decretar el fin de la cultura de *sleeping car* y la muerte de la sentimentalidad romántica. Pero la *sociología* prevaleció sobre la pureza estética y esa fue quizá la gran lección de *gaceta de arte*, la revista que fundó Westerdahl en 1932 y que cambió tantas cosas: por un lado consagró lo mejor de aquel proyecto de «buscar un alma de las islas auténtica, universal y clásica» pero también supo —como pedía el manifiesto de *La Rosa de los Vientos*— «levantar un semáforo en cada isla» y proclamar la modernidad sin paliativos, obediente al espíritu de la hora. En 1935 André Bréton y Benjamin Péret viajaron a Tenerife, que vio unos días de agitación singular. Y en octubre del mismo 1935 el número 2 del *Boletín Internacional del Surrealismo* incluyó un texto (lo firman, con los dos franceses, Espinosa, García Cabrera, López Torres, Pérez Minik y E. Westerdahl) que clama contra la guerra, el fascismo, la superstición de las patrias, la religión, el arte de propaganda, la indiferencia política y la resurrección de valores muertos, a la vez que zahiere al comunista Alberti y al fascista Giménez Caballero, al ex-comunista Aragón y a la revista *Cruz y Raya* «con careta de catolicismo intelectualizado». Tiempos recios se avecinaban y poco habría de quedar de todo aquello... El general Franco —no se olvide— se sublevó contra el gobierno legítimo precisamente en Tenerife.

Pero la lección no ha caído en saco roto. Toda la historia fascinante que he abreviado en las líneas precedentes se repasa en el volumen *Canarias: las vanguardias históricas* que acaba de editar el Centro Atlántico de Arte Moderno y la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Se recogen allí las conferencias dictadas en el seminario sobre el tema que se extendió entre abril y noviembre de 1991 y cuyo organizador y editor del presente volumen ha sido el coordinador del Departamento de Pensamiento y Debate del citado Centro: Andrés Sánchez Robayna, legítimo heredero de los vanguardistas de hace sesenta años pero también hijo de una época distinta. A los autodidactas que trabajaban en las empresas del pujante comercio isleño (Espinosa, catedrático de Instituto, fue una excepción) ha sucedido el profesor universitario que escribe con pasión y precisión de Góngora y Juan Goytisolo pero que también fue director de la pulquérrima revista *Syntaxis* y es el poeta singular de *Fuego blanco*.

Pocos reparos pueden ponerse a su trabajo y al del resto de los colaboradores. Que las monografías reunidas hayan sido previamente conferencias ha dejado en el volumen las huellas consabidas y no sabría a decir si exactamente indeseables: reiteraciones, imprecisiones y hasta algún residuo de la retórica oral. No es, por supuesto, achaque generalizado. El libro demuestra, entre otras cosas, el buen hacer de los profesores de la Universidad de La Laguna a cuyo claustro pertenecen la mayoría de los colaboradores: en ella trabajan Nilo Palenzuela (de cuya cuenta han corrido los capítulos que conciernen a las revistas del período y a los críticos más destacados), Miguel Martinón (que ha trazado la semblanza de Domingo López Torres y ha levantado inventario de los escritores menores), Pilar Carreño (que ha estudiado la Escuela Luján Pérez y la obra de Oscar Domínguez) y Fernando Gabriel Martín (autor de un sugestivo acer-

camiento a la huella del cine en la crítica y la literatura de este período). Hay más: Carlos E. Pinto nos acerca al pintor surrealista Juan Ismael y el crítico madrileño Juan Manuel Bonet a la poco conocida obra de José Jorge Oramas; María Isabel Heredia trata brevemente de la obra de Agustín Espinosa, Isabel Castells de la de Emeterio Gutiérrez Albelo, Rafael Fernández de los años vanguardistas de Pedro García Cabrera y Anelio Rodríguez Concepción anticipa lo que promete ser una excelente tesis doctoral sobre el poco conocido Ramón Feria, mientras que Emmanuel Guigon cuenta con pormenor lo que fue el viaje de Bréton y Péret a Tenerife en 1935.

Andrés Sánchez Robayna se ha reservado las páginas prologales para precisar el concepto de vanguardia histórica que campea en el título y para levantar acta del mucho camino que se ha recorrido y de los trechos que quedan por explorar: no son demasiados y ojalá cada vanguardismo regional o local —por mucho que ninguno tenga la densidad y trascendencia de éste— contarán con ejecutorias de tal magnitud. Lo ha sabido expresar muy bien en los últimos párrafos de su aportación «Para la historia de una aventura»: «Canarias pensaba la universalidad y se pensaba a sí misma (...) No creo que pueda haber una lección cultural más clara del espíritu de la vanguardia para las generaciones que hemos venido más tarde. Los vanguardistas canarios nos enseñaron a ver nuestro entorno en la *dimensión* del espíritu universalista: el signo *isla* en el interior de la cultura de una época, enriqueciendo a ésta y enriqueciendo la visión de nosotros mismos».

José Carlos Mainer

Reciente bibliografía taurina

1. Introducción. De la arena al papel y viceversa

Para el aficionado, los libros son placeres de invierno. No sin alguna desazón, pasa las páginas donde parece parpadear un brillo bastante cercano de lo que imagina es o debiera ser la vida. O de lo que fue. Los libros avivan esa afición y, a la vez, vienen a enturbiar su ánimo con la melancolía que percibe la escisión entre esos mismos libros y la propia vida, la vida viva y verdadera a la que no duda en adscribir, antes que a la cultura, su emoción de la fiesta ahora en el recuerdo. A esta sensación, algunos han querido llamarla moderna. En realidad creo que es una máscara más del paso del tiempo —el personal y el colectivo— esta vez reflejado en un soporte material que es también el mismo detonante que provoca la sensación, unas ilustraciones, unos relatos que desempeñan función semejante a la que recogen los lemas de los viejos relojes de sol: «No cuento más horas que las felices».

Plinio decía ya, como se dice ahora, que la pintura en su época había muerto. Homero y Mallarmé coinciden —ya son dos escritores y esto es la literatura— en pensar que la realidad tiende a desembocar en un libro —el contexto en el texto— que es lo mismo que decir que las penas y desgracias de los hombres abocan al sentido de ser contadas. En los toros se vive permanentemente la impresión de la pérdida de la edad dorada y del estado actual de la decadencia (no en vano, cuando

una faena resulta redonda se lee en las crónicas que «recordó las mejores épocas del toreo» o que «el maestro nos trajo de nuevo los olvidados aromas del toreo antiguo». Esto es ya un consideración estética, una consideración de matiz artístico y, como se sabe, el arte —el Arte— no ha existido siempre, y mucho menos la Estética, cuyo nacimiento han fechado en torno a 1750, justo cuando la tauromaquia está acuñando también sus reglas, leyes y cánones.

Pero nada es del todo nuevo. Cuando Homero construye la *Odisea*, o cuando Pedro Romero, en 1799, se retira de los toros, ambos saben que algo ya ha sucedido antes en una tradición previa, en un caso legendaria o mítica, y en otro, en el de la fecha del corte de coleta del primer maestro de Ronda, no hay nadie que no recuerde como anterior, y quizá más alta, otra primera edad de oro de la tauromaquia que cincuenta años antes había tenido por estrella fulgurante de su galaxia la espada del gran diestro Costillares. Y así el tiempo.

Todas las artes, en fin, han pensado que una época anterior a su acontecer actual fue más pura, más armónica, menos separada del mundo, más dorada. Que el texto nacía espontáneamente del contexto social e histórico que también lo recibía, como probablemente hubiera dicho Gadamer. Ocurre después un proceso lento pero irreversible de estilización, de tal suerte que en la continuidad de las manifestaciones humanas en que nos detengamos, observaremos una tensión mantenida entre el purismo estilístico de su acabado estético y la nostalgia de un tiempo en el que nos parecen no haber pertenecido al arte —al distante, inútil y ajeno arte— sino a la vida. Así nace también una galería de modelos que condicionan el juicio que vayamos a formular sobre el presente y dan pie, por otro lado, a la posibilidad misma de ese juicio, de su medida y de su identificación. En definitiva, eso es una tradición y una tradición que se sabe a sí misma cultural. Las cuerdas de esa tensión querrán ir a veces hacia el extremo que alza las obras del presente como las de máximo grado en el escalafón de la perfección y del estilo (un extremo esperanzador y afirmativo), y otras hacia el que atrae la fuerza para los terrenos de la nostalgia por la que se piensa en una pérdida irreparable de aquella perfección. Con otras caras, incluso con otros nombres, el combate se ha prolongado hasta hoy y es en el ámbito del debate «cultural» donde manifiesta sus perfiles más conscientes y reconocibles. Es, pues, en ese campo de la consciencia cultural donde se discute de las artes, los espectáculos, las fiestas, las prácticas sociales y, entre ellos, de... los toros. Por decirlo de otro modo, es su inclusión en este repertorio y el repertorio mismo lo que da a los toros su sentido actual y lo que plantea y resuelve su interpretación.

2. El nuevo aficionado. Algunas publicaciones capitales

Por su parte, el aficionado ha tomado conciencia del fenómeno, que no es lo mismo que decir que el fenómeno sea nuevo. Los primeros treinta años de nuestro siglo enfrentaron a antiguos y modernos en lo que era una versión de la polémica regeneracionista. Quizá no exista mejor estudio sobre ella que el espléndido que publicó en Gredos, Rosario Cambria, en 1974 con el título *Los toros. Tema polémico en el ensayo español del siglo XX*. Aquella batalla lo era entre los libros —quiénes los leían, quiénes los escribían, quiénes los estudiaban— y la vida más o menos salvaje, dijeron, de un país decrépito y oscuro —quién la vivía, quién lo poblaba—. El análisis de Cambria es el mejor reflejo que conozco de aquella pugna, las páginas en las que mejor se recoge una polémica que con el paso de los años no ha guardado perfiles recortados por aristas tan duras. En el número que *Revista de Occidente* dedicó a los toros hace algunos años *(Toros: Origen, culto, fiesta.* Mayo 1984. N.º 36) se incluyó un breve comentario antropológico de Julio Caro Baroja (quien confiesa no poseer «el órgano esencial para comprender: la afición misma. Esta se cultiva primero en la casa, en la familia, en el medio social en que uno nace y crece. También por educación o instrucción pública...») en el que observa la falta de una nómina completa de la poesía, la novela o el cuento taurinos y repara en que «en nuestra época, en efecto, más que la poesía taurina, que el cuento trágico o la novela truculenta, se cultiva con éxito el ensayo sobre los toros, que como es notorio, ha tentado a filósofos, sociólogos y antropólogos».

Cuando Caro Baroja habla de «nuestra época» creo debe entenderse el sentido lato de la expresión. Los últimos

años —no así, entiendo, los años cincuenta y sesenta— no han hecho, desde ese punto de vista, sino sumarse y prolongar la observación del ilustre estudioso. En realidad, siempre fue así y está confirmado en la más completa bibliografía taurina existente, la que con el título *La fiesta nacional (Ensayo de bibliografía taurina)* publicó la Biblioteca Nacional en 1973, volumen en el que se recoge la totalidad de libros, impresos, folletos y publicaciones periódicas dedicadas a la tauromaquia hasta esa fecha. Ni que decir tiene que desde las obras cabeceras de cualquiera de las bibliografías taurinas (que a su vez también aparecen recogidas en el primer capítulo del índice, recordamos las de Carmena y Millán —1883— y Díaz Aquer —1931—) hasta la última hoja provincial y volandera dedicada al asunto, el dominio de la tendencia ensayística es evidente. De aquellas obras cimeras que abren las bibliografías destaquemos, por otra parte, algunas fundamentales: la conocidísima *Los toros. Tratado histórico-técnico,* de José María de Cossío que actualmente Espasa-Calpe sigue reeditando (Madrid, 1988, once tomos) como «guía imprescindible del aficionado, enciclopedia del curioso, manual del observador y prontuario técnico de la fiesta española por antonomasia» (de Cossío apareció también en 1986 un breve tomo acarpetado en cuarto con unos graciosos dibujos de Serny: *La fiesta de toros*); el *Gran diccionario tauromáquico,* de José Sánchez de Neira, acaso el primer crítico de nuestros ruedos (Madrid. Imp. de Miguel Guijarro, 1879, 2 vol.) con ediciones recientes en 1985 (en la que se recoge una refundición de 1897) y en 1988 de Turner; y por fin, *El espectáculo más nacional* de Juan Guadalberto López Valdemoro, Conde de las Navas (Madrid, Suc. de Ribadeneyra, 1899), donde, apasionadamente, se argumenta una de las primeras defensas de la fiesta con el pie en el estribo de la autenticidad racial de la genealogía hispánica de la tauromaquia.

Vamos a intentar ahora colaborar a la reparación de la laguna que detectaba Julio Caro por lo que respecta a los últimos años. Ya decimos que la bibliografía de 1973 de nuestra primera biblioteca es suficiente para clamar el deseo del erudito en cuanto a la totalidad impresa hasta esa fecha se refiere.

Despachados aquellos monumentos ilustres cuyo carácter fundador no excluye el interés de su exhumación reciente, vamos a intentar aplicar algunos matices sobre el marbete del «ensayismo» que parece prevalecer en las publicaciones, ya sean históricas o cercanas a estos últimos años. Para ser cierto debiera reunir, en principio, obras no sólo ceñidas al patrón de la divagación estética, filosófica o antropológica sobre la tauromaquia sino el auténtico alud de reseñas, biografías (y en ocasiones hagiografías), estudios técnicos, etc. En realidad, hemos de ver cómo las ediciones últimas que han moldeado la sensibilidad de cierta porción de público son más revisiones y relecturas, más interesadas con el abrillantamiento de las fuentes que en la construcción de nuevas y actuales meditaciones. Ya hemos dicho antes que el aficionado nuevo lo es a un fenómeno cultural (en ocasiones, concretamente libresco) y si algo viene caracterizando en los últimos quince años la emergencia de un nuevo público que ha llenado los cosos es su acompañamiento literario. El nuevo aficionado (digo aficionado y no público, que es realmente quien con sus cambios da lugar a los verdaderos cambios de la fiesta) lee de toros. Coincidiendo con el nuevo público en las plazas «llegó la democracia y la Plaza Monumental de las Ventas se llenó de aficionados con bufandas...» decía Joaquín Vidal en uno de los más certeros análisis de los últimos tiempos de la fiesta, publicado junto a otros estudios históricos sobre la Plaza de Madrid en el muy recomendable catálogo *Los toros en Madrid,* publicado con motivo de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 por el Pabellón de la Comunidad madrileña. Pues bien, de ese nuevo aficionado, Vidal rastreaba su nacimiento en aquella misma coincidencia no sólo con el proceso de transformación de la cultura española a partir de 1975 (por poner una fecha) sino con la nueva normativa taurina de 1973 y, sobre todo, con la ya recordada euforia artística del quicio entre la década de los años setenta y ochenta. El ambiente de esos años ha dejado la estela de una generalizada y ambigua recuperación, una «salida de una decadencia y de la grisalla de un deterioro». El nuevo aficionado llega a su afición por un gusto de afirmación paralelo al que proporcionó un nuevo público a la pintura o a la nueva música. Es un tiempo, pues, en que las dos opciones para adquirir el órgano de la comprensión de que hablaba Caro Baroja —la afición misma— se escinden quizá para siempre y mientras «la casa, la familia» proveen de aquélla al público, al público «de toda la vida», es «la educación o instrucción pública»

lo que labra la conciencia de la afición más que la afición mera y sola. De este modo, el antiguo enfrentamiento de regeneracionistas y castizos que lo quería ser también entre modernidad y barbarie se ha confundido hasta acabar invirtiendo las referencias del espectador y, mientras el aficionado de 1880 venía a ser el alejado de los libros (del arte, de la cultura, de la ciencia), el de 1980 tiene su afición a la lectura de toros como su mayor gala. En los últimos diez años leen de toros hasta los toreros y, en cierto modo, esta literaturización culta de la afición se ha correspondido con la estilización de la tauromaquia. Al clarín de la feria de Madrid, sobre cuyos cambios de público como causas del cambio de la fiesta y su interminable serie de corridas se explayó suficiente y atinadísimamente Antonio Díaz Cañabate (*Paseíllo por el planeta de los toros.* Barcelona, Salvat 1971), los diarios reúnen en una cita culta a escritores, pensadores, especialistas y no especialistas para cubrir el espacio de unas páginas en las que la crítica profesional aparece acompañada por toda suerte de comentarios, a veces biográficos, a veces literarios, a veces reflexivos. En ocasiones, no se trata siquiera de aficionados y, en realidad, tampoco se dirigen a aficionados sino a un público lector que aprecia el fenómeno literario de la tauromaquia más que el espectáculo al que sin mediación libresca asistieron sus abuelos. Este nuevo lector de toros no busca, como en otros días, «las bizantinas adquisiciones estilísticas que diferencian a los distintos intérpretes del toreo, prácticamente el único tema taurino de los aficionados, (ni) los enigmas técnicos que plantea la lidia del toro» como decía José Carlos Arévalo en otro artículo del mismo número de *Revista de Occidente*, en el que intentaba remediar el vacío dejado por la intención no cumplida pero sugerida y fragmentariamente proyectada por Ortega de «hablar seriamente de toros», «de los recónditos significados que subyacen en esa acción situada a medio camino entre la caza y el rito sacrificial, el juego y lo sagrado». Definitivamente Ortega no llegó a redactar su *Paquiro o de las corridas de toros* pero es muy posible que la deuda dejada por su proyecto esté hoy en buena parte condonada. La deshumanización de su mirada sobre la fiesta —explicó la historia de España desde el XVII como el tránsito de lo natural a lo representado, de la vida al arte, de la realidad al drama— no encontró mejor ejemplo que el paso del «festival agropecuario al espectáculo urbano» de la tauromaquia para significar el otro paso social de la naturaleza a la representación, de la necesidad a la cultura y, en definitiva, de la lidia sustancial a la esencia estética del toreo. De la vida a los libros.

La afirmación de Ortega del carácter imprescindible de la comprensión de la tauromaquia para la comprensión de la historia de España (al menos desde 1650) aparece repetida en varias obras y, entre ellas, en las *Meditaciones del Quijote* y en su *Velázquez*. En otras ocasiones nos hemos visto tentados por la extrapolación de ciertas claves estéticas de la tauromaquia que fácilmente pueden ser vertidas en la elucidación de otras artes literarias, plásticas o musicales. Esto es ya comprensión, la comprensión a la que invitaba Ortega por encima de la interpretación antropológica y del debate social al que dedicaron lanzas Costa y Giner, y, más tarde, Azorín, Baroja, Maeztu y Unamuno hasta que el mismo Ortega y Eugenio Noel llegan a coincidir —¡sí, a coincidir!— en la trascendental significación de la tauromaquia para el desentrañamiento de una idiosincrasia popular. El antitaurinismo —que, con el tiempo, más que beligerancia será tardía continuación de los términos de un debate histórico y sociológico anterior a la comprensión «formal» de la fiesta— tendrá su hilván de transmisión en Antonio Espina en un momento en que la estética novecentista preparaba con d'Ors y Ortega el camino hacia la estilización de la interpretación del arte y del arte mismo. De hecho, Belmonte, al que admiraron Lorca y Valle; y Sánchez Mejías, al que admiraron Alberti y Chabás, Bergamín y Diego, son las figuras que marcan el nuevo giro estético —y esteticista— del toreo que a partir de su interpretación dominará en la fiesta. Quizá Bergamín, mejor que nadie, ha explicado esta cuestión.

El autor de *El arte de birlibirloque*, cuya primera edición se imprimió en 1930 (Madrid. A. Marzo) y tras encontrarlo no hace tanto en restos de los *Renuevos de Cruz y Raya* impresos en 1961 en Santiago de Chile, junto a *La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera*, lo vemos en ediciones de 1982 y 1985 de Turner, representa también una paradoja. Es, por un lado, el mejor difusor de la comprensión deshumanizada de Ortega: su visión de la tauromaquia, despojada de lastres antropológicos y sociológicos, insiste en una óptica formal y poética que, mediante el aforismo y la pirotécnica

verbal, puede dar caza a una médula de estirpe metafísica. Pero, por otro lado, esa misma visión pretende ser existencial y antiesteticista, como así lo demuestra su defensa de Joselito frente a Belmonte, que quiere ser versión de otra defensa de la naturalidad frente al artificio, de la fatalidad vital frente a la perfección dramática.

Pues bien, la exhumación editorial de Bergamín se puede calificar de decisiva para la perseguida caracterización del «nuevo aficionado». Andrés Amorós, en su *Toros y Cultura* (Espasa-Calpe, colección «La Tauromaquia», n.° 7, Madrid, 1987) repasa las razones culturales y literarias de la vindicación de la fiesta y su «amistad» con los grandes nombres de la literatura contemporánea española, con indudable mezcolanza de estilos e intenciones, sacrificados todos al hecho de la brillantez creativa con apoyatura taurina. En uno de sus comentarios, recuerda un párrafo de Federico Jiménez Losantos que, con respecto a aquella caracterización, resulta meridiano a nuestros propósitos. «Proceden del mundo cultural —dice el comentarista— y se acercan a los cosos buscando sólo el misterio indefinible del arte. Suelen citar reverencialmente a Bergamín y ponen en los cuernos de la luna a los "artistas" como Curro Romero y Rafael de Paula. Elaboran teorías de una gran complejidad y rechazan que puedan aplicarse a la Fiesta palabras como "oficio", "dominio" o "lidia". Sentados en el tendido aguardan pacientemente que la musa inspiradora descienda sobre el diestro elegido para caer en éxtasis —o, por lo menos, decirlo—». Ni que decir tiene que el texto sagrado de este nuevo público ha sido durante los años que vivimos *La música callada del toreo*, del maestro Bergamín, y que su profeta ha sido, sin duda, Rafael de Paula. Esto ocurre aún cuando, en realidad, y a la luz de otros textos bergaminescos, el gran prosista del veintisiete no olvida a d'Ors y a Ortega, y de ellos viene, en resumidas cuentas, la vuelta de tuerca elaborada por Bergamín para poner en claro y hacer oír la música mágica de una geometría preartística, predramática (un elogio de Joselito) en contra del toreo trágico y teatral de la modernidad estética. Nuestro aficionado, por otra parte, pertenece a ese moderno público cultural que no entiende —ni ha conocido— el toreo anterior a Belmonte y difícilmente consigue apreciar lo que no sea sino cumplimiento estético, «bonitismo» que es la estrella y la suerte de nuestra fiesta actual. La lidia parece, pues, definitivamente olvidada y el temblor de la emoción ha alcanzado al nuevo público por la colada de rondón de la estética belmonteña en la ejecución del toreo por parte de toreros entrados en años cuya escasez de facultades físicas ha dotado de una inusitada inspiración y de una abandonada plenitud.

Según entraba la década de los años setenta, las nuevas normativas propiciaron la vuelta de un toro grande y duro en los ruedos, sus cuatro años se garantizaban y sus defensas ocupaban el centro de la mirada del aficionado celoso de su integridad. Un torero, Francisco Ruiz Miguel, volvía a despertar el interés por la autenticidad de un combate auténtico y, ya en otra década, con ese mismo toro rescatado, Antonio Chenel, «Antoñete», el último maestro capaz de producir una psicosis colectiva, era alzado como talismán de la nueva afición al tiempo en que, en muy escasas pero imborrables tardes, la misma fragilidad y una mayor torpeza de movimientos hacían de Rafael de Paula lo único que podían hacer en esa figura ensimismada y atenazada: una pasmosa quietud que tenía más bien poco que ver con lo que el nuevo aficionado creía estar viendo, el «aroma del toreo antiguo». La clasicidad quedaba impresa en el aire de dos despedidas memorables, la de Chenel y la apoteósica de Manolo Vázquez. Desde entonces el aficionado lector anda más bien despistado y aburrido, sin acabar de ver despuntar a algunos jovencísimos diestros y, mucho menos, sin terminar de encajar lo que, sin embargo mantiene la fiesta entre el público general y le da el signo de su tiempo: Espartaco (la bestia negra del aficionado bergaminista) y su incontestable «voluntad de triunto». «Sin ser un genio del toreo (y sin) la más artística vena creadora, porque Espartaco es un torero vulgar, sin clase, pero con inteligencia y habilidad más que sobradas para compensar sus virtudes y defectos taurinos con su carácter (...), con su gran conocimiento de los toros, (...) del sitio más confortable para practicar el toreo y de una buena técnica para que le sean válidos».

3. La reedición de clásicos. Los géneros: ensayo, poesía, novela

Así es la calificación que le merece a Carlos Abella en la recientísima publicación de los dos tomos de su

Historia del toreo (Alianza Editorial. Madrid, 1992) que se publican junto al rescate de la reedición de la *Breve Historia del toreo* del mexicano Daniel Tapia a la que sirve de continuación *Breve historia del toreo. De Francisco Romero a Silverio Pérez y a Luis Procuna,* (México, 1947). A Espartaco, a Joselito, a César Rincón —el último vuelco que ha tenido el corazón taurino—, y a la «truncada» precocidad de «Yiyo» se dedican los últimos párrafos de estas obras, tras la «pérdida de sitio» de Ojeda y el «apagamiento» de la generación anterior, con especial atención a la triste y dolorosa retirada de Julio Robles, que siempre gozó del seguimiento y la preferencia del nuevo público. Habría que decir aún más: Julio Robles ha sido el torero del nuevo aficionado de los últimos años; quien, sin ponerle de pie en el tendido salvo en ocasiones excepcionales, calmaba la sed de acabamiento estilístico y de serenidad técnica.

Si se quieren datos, escalafones, puntualidad catalogadora de fechas y nombres (hasta Ponce, Jesulín, Finito y... el futuro) esta es la «historia» de más reciente y completa aparición. Si, por el contrario, se reclama una historia de la tauromaquia que es, de nuevo, un ensayo y una tentativa de comprensión global, completa, seguida en su evolución cronológica, habrá que acudir a la monumental *Historia ilustrada de la tauromaquia* en dos volúmenes, de Fernando Claramunt (Espasa-Calpe, Madrid, 1989 y 1992), cuyo subtítulo informa bien de su intención: *Aproximación a una pasión ibérica.* No nos deben doler prendas en decir que el autor, quien conoce por igual los toros y las letras, y con la misma pasión se acerca a ellas, ha construido el último, por el momento, gran edificio de la interpretación de la tauromaquia en su sincronía histórica y cultural con la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo y la Modernidad que acaso sea la pura historia de España que solicitaba Ortega. La antropología, la literatura, la historia, la filosofía, se dan cita para alumbrar otra historia que es, sobre todo, una apasionada y apasionante visión. «¿Por qué se dedican algunos a escribir acerca de la historia del toreo?» se pregunta el propio Claramunt como epílogo a la última edición de su obra *(Significado y singularidad de las historias de la tauromaquia,* 1992). «La demanda de libros en todos los países del toro, coincide con unos años de auge de la Fiesta», contesta el propio autor sin agotar, ciertamente, la justificación. Bien es verdad que los rasgos con que aparece en su «historia» descrita la última época coinciden con la realidad: 1) incremento de jóvenes en los tendidos, 2) auge renovado de la prensa taurina y de los medios especializados, 3) demanda de libros en torno a la tauromaquia, 4) presencia de los políticos nuevos, de todo color, en las plazas de toro, 5) acercamiento de los nuevos intelectuales a la Fiesta, y 6) resurgir de encierros, capeas, así como escuelas taurinas. Todo esto vale, dicho con la suficiente ambigüedad y sin gran detenimiento, pero es más verdad lo que el mismo Claramunt resume en una afortunada fórmula final: «La Fiesta sube o baja coincidiendo con situaciones colectivas de la vividura hispánica».

Por lo que nos toca, esta especie de termómetro de la acción colectiva, ha dado en acompañarse de un verdadero torrente editorial en el que, sin embargo, no es demasiado atrevido entresacar inclinaciones y tendencias que iluminan el sentido de ese resurgimiento. Acierta, no obstante, Claramunt cuando se detiene en observar la demanda creciente de literatura taurina. Y es que, más que el alud proclamado de los libros de toros, resulta verdaderamente característico y revelador el afán de búsqueda referencial y literario por parte de la afición. Realmente, a poco que se hojee la ya citada bibliografía de la Fiesta publicada por la Biblioteca Nacional, el listado de títulos procedente del siglo XIX y de los primeros cuarenta años del nuestro rebasa con mucho el cierto espejismo de la cantidad que en las publicaciones actuales creemos observar. La apariencia de un incremento reciente sólo resulta verdaderamente cierta en la comparación con los años sesenta y setenta, los que, por otro lado, vemos hoy como de decadencia taurina.

Durante los últimos quince años la literatura taurina ha abrillantado la presencia de las fuentes ensayísticas. Este resurgimiento es, si cabe, más relevante que las nuevas interpretaciones reflexivas. No es que el ensayo haya faltado pero no ha sido necesario escarbar a la manera de la caracterología del espíritu nacional elaborada durante los primeros treinta años del siglo sino que se ha visto como suficiente aceptar lo que en décadas pasadas había venido siendo demostrado como tópico de —se decía— una oscura y denigrante racialidad. Aceptar, asumir y revitalizar. Veamos las colecciones y las editoriales que han dedicado mayores desvelos a la Fiesta.

Sin duda, Espasa-Calpe está presente como editorial cabecera de la biblioteca de los aficionados. En 1985 se inicia la publicación de la colección «La Tauromaquia». Entre sus títulos, al lado de la *Historia ilustrada* de Claramunt, el ensayo actual ha tenido un relevante, aunque en puridad, escaso lugar. Fernando Sánchez Dragó reunió en dicha colección artículos taurinos con el título *Volapié. Toros y tauromaquia* (1987); José Alameda hilvanó una meditación histórica: *El hilo del toreo* (1989) y José Ramón Gómez Nazábal construye una interpretación de las representaciones plásticas de la tauromaquia: *Estética y plástica del toreo* (1989). Sobre este mismo tema hay que recordar otros títulos recientes como *Los toros en el arte* de José Luis Morales y Marín (Espasa, 1987) y *El pintor y la tauromaquia,* de Álvaro Martínez-Novillo (Turner, 1988), un estudio especialmente interesante aunque siempre ceñido a lo que hace muchos años Venancio Sánchez Marín llamó límites de la representación. En la misma colección «La tauromaquia», Alberto González Troyano publicó uno de los ensayos de mayor penetración interpretativa: *El torero, héroe literario* en el que de modo casi definitivo desentraña las claves narrativas de un modelo de personaje literario que ha encontrado lugar en la evolución de la novela desde el nacimiento de la estructura del género hasta el oscurecimiento de la propia heroicidad o anti-heroicidad del protagonista en la literatura contemporánea, pasando por los títulos fundamentales y alguno más entre los que, dicho sea de paso, cabe pedir alguna reedición, como en el caso de *El torero Caracho,* de Ramón Gómez de la Serna (Espasa Austral, 1969). El recorrido de González Troyano recomienda, por lo demás, un viejo título de Rafael Cansinos-Asséns, «Las novelas de la torería» que se publicó en *Evolución de los temas literarios* (Santiago de Chile, 1936).

Sigamos con el ensayo. Junto al valioso de González Troyano, «La tauromaquia» ha publicado *Por sevillanas,* Jean Cau (1988) donde el que fue Premio Goncourt de 1961 reúne relato, crónica, meditación y declaración del amor por España a la manera en la que suelen hacerlo quienes se saben afiliados a la «secta francesa» que tiene en este sur la tierra refugio de su pasión romántica. El libro de Cau, por lo demás, evoca otro que nunca debiera ser olvidado, me refiero a *La literatura considerada como una tauromaquia* de Michel Leiris que sirvió en su día de prólogo para su *L'Age d'homme* y en el que, quien fue amigo de Breton y quien también publicó con tres dibujos de André Masson un *Miroir de la tauromachie* (París, 1938), rondaba esa clave misteriosa y secreta de la creación artística que no quiere quedar reducida a estética sino legitimada por la puesta en juego, por la exposición de la vida ante la presencia de un peligro que haga las veces de un ambiguo cuerno existencial. Del librito de Leiris no sé si quedará algún ejemplar en su edición de Tusquets de 1975. Tras Cau, *Función de toros* (Espasa-Calpe, 1988), de Enrique Gil-Calvo, subtitulado *Una interpretación funcionalista de las corridas* en el que, con profundidad y amplitud, se rastrea la pista de signos que llevan al descubrimiento de la evolución sociológica y antropológica de la sociedad española proporcionados por el acontecimiento taurino. Hay que decir que, al lado de la generosa colección de Espasa, en la que se incluye una diversidad de títulos que conjugan los ya citados estudios junto a resúmenes de temporada, comentarios de la actualidad[1], etc. y otras publicaciones de carácter técnico como *Taurología. La ciencia del toro de lidia,* de Ramón Barga Bergusán (1989) y el *Diccionario de términos taurinos,* de Luis Nieto Manjón (1987), otro editorial, Turner ha publicado títulos de indudable necesidad y oportunidad. Entre ellos, los dedicados a la recuperación de Bergamín con libros ya citados aquí y con otros como *La claridad del toreo* (una reunión de artículos publicados a partir de su regreso a España, 1987); la reflexión sociopolítica de Enrique Tierno Galván, *Los toros, acontecimiento nacional* (reedición de 1988), alrededor de la valoración democrática de la fiesta; la reedición también del *Gran diccionario tauromáquico,* de Sánchez de Neira, ya citado (1988); la *Tauromaquia completa,* de Paquiro (1987) y *Lo que confiesan los toreros* de Parmeno (1987) reedición del publicado por Renacimiento en 1917, el anecdotario más ameno que quizás exista de la edad dorada escrito con una gracia y agilidad ya célebres. También Turner publicó las «actas» de uno de los simposios fundadores de la atención que seminarios y cursos universitarios veraniegos

[1] *Entre estos títulos citaremos los dedicados a la temporada 1985:* Repoquer *de José Carlos Arévalo y José Antonio del Moral, 1987;* Tiempo de esperanza *de Vicente Zabala, 1987;* Larga cambiada, *1987;* En busca de la competencia, *de Juan Posada.*

—que también han estado ahí los toros durante estos últimos años— vienen dedicando a la tauromaquia, correspondiente al celebrado en la Universidad Menéndez y Pelayo en 1982 con la coordinación del pintor Antonio Saura (1983). Entre los ensayos también cabe hablar de algunos títulos más que han marcado nuestros últimos años. Sobre todo de *La muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular* de Manuel Delgado Ruiz (Nexos, Ed. Península, Barcelona, 1986). Centrado en la simbología del ritual del sacrificio, la obra revela la celebración taurina en su aspecto ideológico, el permanente enfrentamiento entre fiesta y poder político y la propia articulación de una gramática escénica de procedencia religiosa. Añadiremos aún una publicación de recopilación periodística: *Vueltas al torno,* de Pedro María Azofra (Logroño, 1987); una publicación de carácter técnico: *El toro bravo, hierros y encastes,* de Filiberto Mira (Barcelona, 1982); otra de búsqueda e investigación histórica: *Trece ganaderos románticos* de Luis Fernández Salcedo (Madrid, 1987), autor también de *La vida privada del toro* (Madrid, 1985) y de los *Tres ensayos sobre relatividad taurina* (Madrid, 1992); *El intelectual y el toreo* de Rafael Ríos Mozo (Universidad de Sevilla, 1986); y *La música en los toros y la música de los toros,* estudio especializado de Mariano Saiz de Pedre publicado en Madrid en 1981. Este listado del ensayo, antes de que se nos desvíe hacia otras publicaciones que, por su cantidad, parecen abultar verdaderos géneros, no puede concluir sino recordando dos publicaciones que merecen atención especial. Se trata de la antología poética *Poesía Universal del toro* de Mariano Roldán, publicada en dos volúmenes por Espasa-Calpe en 1990, revisión y exhaustiva ampliación de la ya publicada por el mismo Roldán en Escelicer en 1973; y de la interesantísima *Historia de la fotografía taurina* de Manuel Durán Blázquez (Madrid, 1991) sobre tema especialmente sugestivo para las reproducciones gráficas como así lo demostró ya el catálogo de los fotógrafos *Baldomero y Aguayo* publicado también por Turner en 1991.

De géneros habíamos hablado pensando en dos grupos de publicaciones con cantidad suficiente de títulos para hacer imposible la reseña de la totalidad. Me refiero a los libros dedicados a recopilar y estudiar historias locales de la tauromaquia —prácticamente no queda capital de provincia o población de rango sin la particular historia de su plaza de toros— y a los dedicados a la biografía o al estudio de estilo de uno u otro torero, también de abundancia fácilmente constatable en los últimos tiempos. Entre los primeros[2] citaremos *Estirpe y tauromaquia de Antonio Ordóñez* de Antonio Abad Ojivel (Espasa, 1987), *Pepe Luis. Meditaciones sobre una biografía,* debido a la ágil, culta y refinada pluma de Santiago Arauz de Robles (Espasa, 1989), *La tauromaquia de Antoñete* (1988), que junto a las publicadas sobre Curro Romero (*El enigma de Curro Romero,* 1987) y José María Manzanares (*La tauromaquia de José María Manzanares,* 1987) forman la trilogía publicada por Akal y escrita por los mismos autores, José Carlos Arévalo y José Antonio del Moral. Entre los matadores clásicos han tenido también examen y elogio literario *Ignacio Sánchez Mejías* de Antonio García Ramos y Francisco Narbona (Espasa, 1988), *Salvador Sánchez Frascuelo. El matador clásico,* de Francisco Hernández Girbal (Madrid, 1983), Marcial Lalanda (*La tauromaquia de Marcial Lalanda,* de Andrés Amorós, Espasa, 1987) o *Domingo Ortega,* de Antonio Santainés Cires (Espasa, 1987). En cuanto a las publicaciones que han indagado en aspectos locales de la geografía taurina[3] hablaremos de *De Paquiro a Paula. En el rincón del*

[2] *Otros títulos en esta misma línea y grupo de publicaciones han sido* Homenaje a Antoñete *(Ignacio Aguirre y otros, 1985, Carpeta conmemorativa);* Nacido para morir *(Paquirri) (José Carlos Arévalo y J.A. del Moral, Espasa, 1984);* Lucio Sandín *(José María Hurtado Ríos, Barcelona, 1987);* La tauromaquia de Manolete *(Paco Laguna, Villar del Río, Córdoba, 1987);* Pepe Luis Vargas. La fuerza de una pasión *(Antonio Lorca, Sevilla, 1987);* Dinastías: Dominguín, Ordóñez, Rivera *(Antonio D. Olano, Barcelona, 1988);* Yiyo *(Antonio D. Olano, Madrid, 1985);* Galleando *(Rafael Ortega, «Gallito», Madrid, 1986);* Guerrita *(Antonio Peña Goño, Cajasur, Córdoba, 1987),* De Madrid al cielo *(Autobiografía de César Rincón con Javier Villán, Espasa, 1992),* Ojeda, el último revolucionario *(Jean Ducasse, Espasa, 1991) y* Belmonte, el sueño de Joselito *(Juan Posada, 1991).*

[3] *En este grupo no vamos a silenciar otros libros:* Cien años de historia del toreo en Castellón *de José Aguilar Beltrán, (Castellón, 1987),* Toros en Camas *de Juan Antequera Luengo (Camas, 1982),* Tauromaquia en Soria, 1900-1986 *de Segundo Ayllón (Soria, 1987),* Goya y los toros *de Bentura Remacha y otros (Zaragoza, 1988),* Manolete, padre e hijo en Pamplona, *de Luis del Campo, (Col. Cuadernos Taurinos Pamploneses, 1988),* La entrada de toros y los caballos en Segorbe *(Valencia, 1982),* Fiestas de toros en Alicante, *de Joaquín Collia Rovira (Alicante, 1986),* El toreo en Córdoba, *de José Luis de Córdoba (León, 1986),* Historia de la tauromaquia en Zamora, *de Jesús García Salazar (Zamora, 1988),* El color de la divisa. Estudio de ganaderías mexicanas, *de Francisco Madrazo Solórzano (México, 1986) y* La Plaza de toros de Gijón. 100 años de historia *de J. Manuel Sirgo Díaz (Barcelona, 1988) quien, en edi-*

sur, de Juan Posada (Espasa, 1986), *Muerte de azúcar. Substancia taurina de México,* de Guillermo Cantú (México, 1984), *Los toros, el periodismo y la literatura en Murcia,* de Juan Barceló Jiménez (Murcia, 1982), *Historia del encierro de toros en Pamplona* (Pamplona, 1980), *La llave de la feria,* de Antonio Díaz Cañabate (Sevilla, 1983), *La plaza de toros de la Real Maestranza de Ronda* (Ronda, 1985), *Las Ventas, 50 años de corridas de toros,* de J.C. Arévalo y J.A. del Moral (Madrid, 1981), *Colombia, tierra de toros,* de Alberto Lopera Loperita (Espasa, 1989), *La Maestranza y Sevilla. 1670-1992* (Madrid, 1992). *Historia de la plaza de toros de la calle de Alcalá,* de Francisco López Izquierdo, en 2 vols. (1985 y 1988), que es muestra del tesón y del esmero con que la Unión de Bibliófilos Taurinos cuida su actividad editorial (mención sobresaliente debe tener esta asociación fundada en los años cincuenta por don José María López Ballesteros, Conde de Colombí y que actualmente preside Salvador Ferrer). Entre sus estudios y reediciones vamos a citar, aunque sea una pobre muestra de un trabajo apasionado y riguroso, la reciente «Carta apologética de las funciones de toros, con una canción al fin, en obsequio del célebre Pedro Romero; dedicada a los buenos españoles, que estiman el mérito donde quiera que lo hallan», facsímil de la obrita de don José de Gomarusa, impresa en la oficina de Antonio Ulloa en 1793 (Madrid, 1991).

A pesar de esta avalancha, vemos, cuando no se trata de biografías y de historias locales, por otra parte interesantísimas, la prevalencia de reediciones sobre reflexiones de clara novedad en lo que atañe al ensayo «stricto sensu». La recuperación histórica de las fuentes clásicas predomina sobre la actualidad de un debate público que acaso ya no exista en su dimensión polémica, reducido a irreconciliables posturas sin argumento (el «pensar en serio» de Ortega es ya todo lo contrario del «no pensar de los serios») o la definitiva abolición de una tematización esencialista que en otro tiempo descifró el enigma que rodeaba a los toros o a España. Esa recuperación de las fuentes tampoco es humo de pajas. La carga de razón con las razones históricas ha alimentado la cultura del nuevo lector de toros, una cultura específica, especializada, que es más la del nuevo público que la del aficionado. No estoy seguro de que alguien puede aficionarse. Sí, sin embargo, de que pueda engrosar las filas del público culto en toros al que el aficionado «por su educación, su familia y su casa», no dejará de ver como arribista.

Entre las reediciones y recuperaciones «clásicas», aparte de las ya citadas, encontramos algunas publicaciones sobresalientes. Las propias de la mencionada Unión de Bibliófilos son, en primer término, ejemplares, pero nos vamos a detener ahora en otras de mayor divulgación. Deberemos recordar la *Tauromaquia,* del maestro y fundador de la crítica «científica» del toreo, Gregorio Corrochano, en la que Espasa-Calpe reunió en 1989 las admirables páginas que el escritor tituló *Qué es torear. Introducción a las tauromaquias de Joselito y Domingo Ortega, Teoría de las corridas de toros* (en el que construye una verdadera codificación del arte de «ver» una corrida: «Hay que saber mirar; acostumbrarse a mirar para no ver sin mirar; ver no sólo lo que parece sino lo que verdaderamente es») y *Cuando suena el clarín* (en el que insiste sobre un atisbo de «teoría de la recepción de una faena taurina»). También han sido recuperaciones *Antes y después del Guerra* de Félix Bleu (Selecciones Austral, 1983); *Juan Belmonte, matador de toros,* la celebrada biografía de Manuel Chaves Nogales, cuya tercera edición es de 1991 (Alianza Editorial), para celebrar el nacimiento del «torero revolucionario» cuya vida fue encantadoramente novelada en clave de autobiografía por Chaves en 1935 (Ed. Estampa). *Pepe Illo. Una biografía,* del propio Manuel Chaves Nogales, en la mínima y cuidada colección que José Esteban reunió con títulos que mezclaban rescates y nuevas aportaciones, como *La fiesta de toros,* una selección de escritos de don Serafín Estébanez Calderón (también como todas la de este grupo que citamos en *La Idea.* Madrid, 1988); el *Discurso de la caballería de torear,* de don Pedro Mesía de la Cerda (recuperación de edición sevillana de 1887); la *Autobiografía* de Pedro Romero a partir de su correspondencia y escritos varios; *La tauromaquia de Antoñete* de Jorge Laverón, y los poemas titulados *El fulgor del círculo,* de Javier Villán. También se reedita la *Tauromaquia* de Pepe Illo en la Biblioteca de la Cultura Andaluza (Granada, 1984), las *Lecturas taurinas del siglo XIX* (en el que se recogen testimonios de los inicios del toreo en México (Plaza y

ción de Oviedo de 1989, se ocupó también de la correspondiente a esta última capital. Por último, Por las rutas del toro. Geografía europea del toro de lidia *(Madrid, 1991) y* Torerías de la tierra *de Ángel Castañedo (Almería, 1989).*

Janés, México, 1987), *Las Capeas y otros escritos antitaurinos,* de Eugenio Noel (Edic. El Museo Universal, Madrid, 1986), *Sobre la caza, los toros y el toreo,* de José Ortega y Gasset (Ed. Alianza, Revista de Occidente, Madrid, 1986), *Toreros del Romanticismo,* de Natalio Rivas, con prólogo de Juan Belmonte (Aguilar, Madrid, 1987), reverdecimiento de la antigua edición aparecida en la colección Crisol en 1947.

Concluyamos con lo que la novela y la narrativa en general han aportado al caudal editor de base taurina. Existen, por lo demás, múltiples ejemplos, con frecuencia muy locales y hasta costeados por sus autores, de publicaciones poéticas que harían interminable nuestra lista. Poetas, sin embargo, siguen acercándose a los toros. Felipe Benítez Reyes, publicó en 1987 su *Rafael de Paula* (Colección Quites. Diputación Provincial de Valencia), exquisita y breve estampa del toreo y del torero. Y Luis Jiménez Martos sus *Tientos de los toros y su gente* (Madrid, Rialp, 1981), un anecdotario de amenísimo trazo. Y poetas también los ha habido en gran proporción en la nómina de colaboradores de las publicaciones periódicas de asunto taurino más destacables. Entre ellas, *Quites,* que durante años han dirigido Carlos Marzal y Tomás March en Valencia, una excelente pero, sobre todo, muy característica publicación de los años ochenta; *Taurología,* cuyo primer número aparece en otoño de 1989; y, también, como *Quites,* con el patrocinio de la Diputación de Valencia, los *Cuadernos taurinos* (6 números de 1986 a 1988), de carácter divulgativo y cuidadosamente didáctico.

Por lo que respecta, finalmente, a la suerte corrida por lo taurino en la última producción novelística, no queda por decir sino de su escasez en comparación con las prolijas aunque por mi culpa insuficientes listas anteriores referidas a otros géneros. Tal albur contrasta con una posguerra en la que el tema fue el lugar común de la estampa negra y el tinte realista de la desmitificación, desde Cela a Aldecoa y a Mariano Tudela o Ramón Solís. *El gallego y su cuadrilla* tiene reedición de 1978 (Destino) y *Toreo de Salón* de 1984 (Lumen). *Las vacas de Olite y otros asuntos de toros* de Rafael García Serrano aparecen de nuevo en Planeta (Barcelona, 1981), mientras que *Death in Afternoon* y *The dangerous summer* de Hemingway, tienen edición inglesa de 1986 coincidiendo con la reedición española de *El verano peligroso* (Planeta, Barcelona) y *Los clarines del miedo,* de Ángel María de Lera se reeditan en Austral en 1980.

Por su parte, en *Quites* también se propicia el rescate de *Tres novelas taurinas del 900,* a cargo de Abelardo Linares, en volumen que dio en reunir piezas de López Pinillos (Parmeno), Hoyos y Vinent y del «inefable» Eugenio Noel. Alianza Editorial colabora con dos ediciones de importancia: en 1979 aparece en Alianza Tres la traducción de Pedro Salinas de *Los Bestiarios* de Henry de Montherlant, quien, antes que Hemingway (en 1926, aunque revisó y publicó otra edición para *La Pléiade* en 1947) y quizá como contrapunto europeo a la generación perdida americana, encontró en las corridas de toros la acción, el coraje y la audacia que le llevó desde *Le Songe* a una particular y sugerente continuación de la narración tradicional en pleno auge vanguardista. En 1986, la misma editorial recupera *El torero más valiente y otras prosas,* de Miguel Hernández, sólo conocidas hasta entonces fragmentariamente, en el que, al lado de la obra teatral que en parte había dado a conocer *El Gallo Crisis* en 1934, aparecen relatos exhumados de la olvidada producción del poeta. También Turner aportaría la edición castellana de *El matador* de Barnaby Conrad, elogiada por Faulkner (Madrid, 1991), del mismo autor que ya escribiera su *Encyclopedia of Bull fighting* (Cambridge, Mass. 1961); *Gates of fear. Great exploits of the world's bull-ring* (New York, 1957), *La fiesta brava. The art of the bull-ring* (Mass. 1953), *The death of Manolete* (Cambridge. Mass. 1958) y *Double death in the bull-ring* (New York, 1958).

Entre la narrativa de estos años, los frutos taurinos son escasos pero no quisiera terminar sin dejar constancia, al menos, de la historia de *Juncal* de Jaime de Armiñán (Espasa, 1989), base de un conocido guión televisivo; de *Granadero, toro bravo,* de Rafael Morales (Ávila, 1988), libro que incluye un prólogo de Jean Cocteau; de *El torero es grandeza,* muestra del arte sabroso de Joaquín Vidal (Turner, 1987); y, por fin, de los relatos de William Lyon reunidos en el título *La pierna del Tato,* publicado en Madrid, por Ediciones El País en 1987.

Y, por esta vez, «the rest is not silence».

Enrique Andrés Ruiz

Funcionalidad e ironía en Musil*

Robert Musil consideraba al hombre como un ser paradójico. Su ser y su razón son tanto sensibles como racionales pero el desarrollo de las civilizaciones tiende a dividir ambas facetas. Su comodidad lo inclina hacia el mantenimiento de órdenes estables, pero en él no deja de bullir el impulso a socavar los mundos que se yerguen autosatisfechos. Opinaba que todo equilibrio —social, afectivo, intelectual— es provisional, pero igualmente que los procesos de desmembramiento anhelan otro equilibrio sustitutorio. Muchas de sus concepciones, parecen prefigurar el estructuralismo como corriente filosófica (no en vano le interesó mucho la teoría psicológica de la *Gestalt*). La acción humana, dice Piaget, como un mecanismo de continuo reajuste y reequilibración. Equilibrios, según Musil, más o menos estables, más o menos adecuados al ser del hombre o a sus situaciones. Por ejemplo, el espíritu de cálculo propio de las sociedades modernas margina la sensibilidad respecto a la razón. Con ello, ciertamente, el hombre se desvía de su ser sensorio-racional, pero se ajusta —con sus pros y contras— a una determinada situación histórica.

Los escritos burlonamente teóricos que tenemos ahora la oportunidad de leer en castellano no sólo facilitan la comprensión de su obra literaria —siempre densamente reflexiva—, sino que constituyen un interesante filón de posiciones ontológicas, antropológicas, epistemológicas, metodológicas, éticas, estéticas y de filosofía de la historia que este autor nunca se animó a entramar filosóficamente. Intentaremos explicar en esta nota el sentido último de la ironía de Musil[1].

Entre los artículos contenidos en este volumen se encuentra *Apuntes sobre el conocimiento del escritor*, en el que se define la dicotomía que considero como eje central de la obra de Musil. Se trata de la distinción ontoepistemológica entre lo *racioide* —sistematizable, repetible, comunicable unívocamente— y lo *no racioide* —no repetible, difícilmente comunicable, ambiguo—. Respecto a ambos terrenos, el hombre, en tanto que ser sensible-racional, realiza una misma operación: la de *dar forma* a una realidad que se nos aparece como informe. Nuestro entendimiento y nuestros sentidos se esfuerzan en establecer cadenas de relaciones, intentan encontrar «formas» en las que podamos encuadrar la realidad. De un lado, insistiendo en lo fijo, se formaliza lo racioide y surgen los conceptos. La experiencia se ofrece entonces como ámbito cerrado tal como pretende el científico con sus síntesis generales. De otro lado, partiendo de las vivencias e intentando descubrir nuevas relaciones, se formaliza lo no racioide y pueden surgir ideas. Se ofrecen, en este caso y por lo que concierne a las personas, modelos de hombre, se inventa el hombre interior.

Antes de seguir avanzando quisiera indicar que en mi opinión es muy probable que Musil tuviera presente la distinción de Schiller entre el *Yo (Selbst)* —es decir, lo que hay de constante y universal en los seres humanos— y sus determinaciones o *estados (Zustände)* que son cambiantes. En toda persona, por ejemplo, podrían distinguirse, como partes de su Yo, las esferas racioide y no racioide. Pero según prevalezca en el hombre su tendencia racioide —dispuesta a fijar, estabilizar, consolidar— o no racioide —dispuesta a encontrar nuevos vínculos— se encontrará en uno de los dos estados prototípicos que Musil distingue: el «estado normal o usual» y el «otro

* *Robert Musil.* Ensayos y conferencias. *Visor / La balsa de la Medusa. Madrid, 1992. Traducción de José Luis Arantegui.*

[1] *En el n.º 502 de* Cuadernos Hispanoamericanos *(abril, 1992) pueden consultarse aportaciones de Blas Matamoro y mías a la comprensión de este autor.*

Beda Allemann se ha ocupado convincentemente de la ironía en Musil en su libro Ironie und Dichtung, *Verlag Günther Neske Pfullingen, 1956. Existe traducción italiana:* Ironia e poesia, *U. Mursia & C. 1971. Torino. Según B. Allemann la ironía en Musil es un principio casi metodológico que afecta al objetivo sintético propio del autor austríaco y que ha de ser matizada por el peso mitológico de la utopía.*

estado», a los que puede también denominarse el «estado mundano» y el «estado místico».

Que los hombres se encuentren en un momento concreto de su existencia en un estado u otro depende del desarrollo que tomen sus sentimientos, pues éstos son el origen de todo lo que ocurre entre los seres humanos. Según Musil existen dos posibilidades de desarrollo del sentimiento. Por un lado, la vía mundana o exterior del sentimiento que corresponde a una finalidad concreta. Se trata de experiencias utilitarias, en las que se da un «vivir para» algo, pues esta vía es apetitiva y persigue alcanzar alguna finalidad. Así sucede con el amor, la ira o la envidia, que se dirigen siempre hacia algo concreto moviéndonos a la acción. Por otro lado, la vía mística o interior del sentimiento carece de finalidad concreta. Una vivencia no se da para otra cosa, sino que se está en ella. Aquí el sentimiento expresa una relación con el todo, es indeterminado y no lleva a la acción expresando una disposición anímica relativamente invariable. Así ocurre con la benevolencia, la ternura, la irritabilidad, la angustia, etc. Estos sentimientos, quizá porque el sujeto ignora lo que los ha suscitado, pueden ser incluso muy intensos, siendo propensos a ejercitarse sobre cualquier objeto. Pues bien, la vía mundana de desarrollo de los sentimientos es la que permite que se constituyan órdenes más o menos estables capaces de enfrentarse a las necesidades de la vida. Por el contrario, en el desarrollo místico de los sentimientos no se busca la correspondencia con la realidad, y por tanto, siendo indiferente a la acción, puede conducir a visiones exaltadas del mundo (una obra teatral de Musil se denomina precisamente: *Los exaltados, Die Schwärmer*).

En la medida en que favorece la subsistencia se explica que el estado más corriente sea el estado mundano, mientras que el estado místico, el célebre «otro estado», escasee. Sin embargo, ambos son posibilidades de desarrollo del hombre, tanto de forma individual como, aunque de manera muy limitada, colectiva. Cada uno de ellos, además, conforma una determinada imagen del mundo *(Weltbild)* en buena parte porque en el estado normal se tienen experiencias *(Erfahrung)* que pueden ser repetidas y que tienen un cierto recorrido, mientras que en el otro estado se tienen vivencias *(Erlebnis)* que son propiamente irrepetibles. Por esto último, el otro estado no puede fundar ningún orden duradero —personal o grupal— puesto que todo orden se cimenta en la repetición. Es más, puesto que, afirma Musil, estamos hechos para lo que se repite y no para lo que se sale de la fila, el «otro estado» es indescriptible e «inhumano». Como, en efecto, indica en castellano el propio término los «éxtasis» del otro estado, en su intensidad, nos «ponen fuera» de nosotros mismos por muy intensamente que los vivamos, nos colocan en un trance, tras el cual —a no ser que se caiga en la locura— se vuelve al estado normal.

Amalgamas exactas

En un momento como el actual en el que en la vida erudita española —y hasta en la publicidad más corriente y moliente— se valora sistemática y acríticamente todo lo que suene a «otro estado» —éxtasis, pasión, intensidad,...— mientras que (de pura boquilla, claro está) se abomina de lo utilitario (del «estado usual») quizá no esté de más insistir en que sólo las experiencias del «estado normal» permiten fundar la existencia individual o colectiva. Por el contrario, «un mundo en estado de contemplación»[2] —una operación claramente no apetitiva— se vendría abajo. Sólo aquellas experiencias permiten operaciones como «conocer, calcular, proponerse metas, evaluar, oprimir, codiciar»[3] a las que las vivencias del «otro estado» son ajenas precisamente por ser no apetitivas e irrepetibles. Y también porque mientras que en el «estado normal» predomina la delimitación de unas cosas respecto a otras, la objetividad, en el «otro estado» «los límites entre Yo y No-Yo»[4] tienden a difuminarse.

Estas observaciones permiten vislumbrar que, como otros ilustres vieneses de comienzo de este siglo, Musil buscaba con ahínco la exactitud y la corrección. Como estamos viendo, quería delimitar qué elementos intervenían en la vida humana (hemos así mencionado lo racioide, lo no racioide, las vías de desarrollo del sentimiento, dos estados distintos, conceptos frente a ideas, etc.) pero su filosofía heredaba de Ernst Mach cierto

[2] Ensayos y conferencias, *pág. 399.*
[3] Id., *pág. 394.*
[4] Id., *pág. 394.*

funcionalismo que se combinaba con un posición a la que podría denominarse preestructuralista. El concepto de sustancia era desplazado por el de elemento; los de causa-efecto, por el de relación entre elementos. Pensaba que el significado de un determinado todo no deriva de la suma de sus partes, sino de las relaciones que se establecen entre sus miembros[5]. Por eso mismo, «el significado de algo cambia según con qué aparezca asociado»[6] y no puede ser establecido de forma absolutamente definitiva. Este aspecto nos da pie para comenzar a comprender en qué sentido la obra de Musil resulta radicalmente antirrutinaria.

Nuestra necesidad de correspondencia con la realidad nos impulsa a favorecer los aspectos sólidos, repetitivos, de la existencia. Sin embargo, incluso en el terreno de las ciencias que se ocupan estrictamente de lo racioide, tales como la matemática o la física, toda ley no es como mucho sino una *fictio cum fundamento in re*[7]. Nos sentimos proclives a dar un significado definitivo al mundo en el que nos movemos. A considerar, por ejemplo, que masculino—femenino, racional-irracional, amor-odio son realidades sustanciales perfectamente definidas. Pero si el mundo se comprende más exacta y correctamente no como sustancial sino como funcional, esa tendencia se revela cómoda pero errónea. Desde su primera novela, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, se pone en evidencia en Musil una doble intención. Por una parte se identifican las dicotomías en las que se clasifica la realidad. A las que hemos mencionado hace un momento pueden, por ejemplo, añadirse: razón-sentimiento, bien-mal, interior-exterior, forma-contenido, alma-cuerpo, exactitud-inexactitud, etc. Y, por supuesto, las que él mismo propone ya mencionadas. Por otra, se hace ver que tales dicotomías son tipologías útiles pero a las que no hay que dar un significado absoluto sino relativo. Es más, lo que a Musil más le interesa es analizar los vaivenes entre los elementos dicotómicos y sus zonas de encuentro. Así, por poner un caso, Törless comprende, por ejemplo, que las escisiones en las que había sido educado entre elementos luminosos y oscuros, burgueses y no burgueses, decentes e indecentes, sólidamente regulados y tenebrosamente aventureros, respondían a una cómoda e incluso mentirosa ficción que separaba la luz de la oscuridad mientras que lo que existía realmente era el claroscuro.

Dicho de otra manera, los extremos de las dicotomías responden a tipos los cuales son «abstracciones empalidecidas»[8] que nos permiten condensar la experiencia. Pero toda abstracción supone, se afirma en otro momento, «distraer la atención de algo»[9]. En el caso de las dicotomías, esa distracción puede llevarnos al error. Pues el establecimiento dicotómico de extremos nos distrae del hecho de que, a juicio de Musil, los elementos del mundo, pese a que puedan llevarnos al error. Pues el establecimiento dicotómico de extremos nos distrae del hecho de que, a juicio de Musil, los elementos del mundo, pese a que puedan ser clasificados tipológicamente, se dan en fluida amalgama. Los escritos que componen los *Ensayos y conferencias* de Musil se hallan plagados de esta convicción aunque no se insista en ella de forma muy explícita. Musil considera, pues, que la realidad no ha de ser concebida dicotómicamente sino como gradación entre los elementos que nuestras necesidades de clasificación nos llevan a distinguir. No hay, por ejemplo, «un mundo racional y otro irracional fuera de éste, sino tan sólo un único mundo que los contiene a ambos»[10] y que, debido a la mezcla oscilante de los supuestos opuestos, está lleno «de ambigüedad»[11]. Personal e impersonal, genialidad y tontería, forma y contenido, masculino y femenino, etc. se entremezclan y los todos resultantes ofrecen distintas impresiones según el peso de las partes que los componen.

La razón irónica

En mi opinión, es esta concepción de la realidad como gradación funcional lo que explica la característica ironía de la obra de Musil. Por comodidad, tendemos a asentarnos en convenciones que con la «idiotez de la raya (...nos indican...) la ruta a seguir»[12]. A este respecto es sumamente significativa la rotundidad con que, también

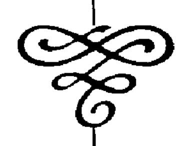
[5] Id. Cfr., *pág. 234.*
[6] Id., *pág. 284.*
[7] Id., *pág. 65.*
[8] Id., *pág. 403.*
[9] Id., *pág. 238.*
[10] Id.,
[11] Id., *pág. 260.*
[12] Id., *pág. 14.*

desde su primera novela, Musil pone de manifiesto que personajes o corrientes, que presumen de anticonvencionales —Beineberg, Clarisse, el expresionismo...— en razón de su exaltación de lo convencionalmente clasificado como «negativo» —lo feo, lo irracional, lo oscuro...— son, por el contrario, sumamente convencionales, puesto que la base de su actuación consiste en mantener la tipología establecida valorándola a la inversa. (Algo tan infantil como empeñarse en decir en voz alta palabras consideradas como impronunciablemente obscenas). Por el contrario, la irónica posición de Musil insiste en que todo significado es funcional, y no sustancial, en que nada tiene «significado de una vez por todas, sino sólo en cada caso y según sus efectos en el caso particular de un alma particular»[13].

Precisamente, en el arte late la posibilidad de desarrollar una fuerte ironía en la medida en que es capaz de presentar relaciones distintas a las usuales mediante la alteración del peso de los elementos que componen un determinado conjunto. El arte resulta así una especie de laboratorio experimental en el que puede ensayarse el desequilibrio de la imagen del mundo convencional al proponer «un nuevo equilibrio»[14] en el que «las partes se completan en un nuevo todo»[15]. Es, a nuestro juicio, en este contexto, como debe entenderse la ya citada propuesta musiliana de «inventar el hombre interior». Es más, puede afirmarse que los distintos personajes que aparecen en la obra de Musil son ejemplos no tanto de individuos como de «tipos» resultantes del peso mayor o menor que cobran en cada uno de ellos diversos elementos. De ahí también la enorme riqueza filosófica de la obra musiliana. Pues si bien Musil escribió en uno de sus primeros artículos que el arte representa de manera particular y no conceptual[16], cada uno de sus personajes enuncia un tipo y, en este sentido, un modelo universal que, al ser corporalizado por un individuo, no se hace lejanamente abstracto. En un sentido secundario, este aspecto contribuye a explicar que los nombres de sus personajes aludan, a menudo, precisamente al tipo que encarnan. Es el caso, por ejemplo, de Ulrich, el protagonista de *El hombre sin cualidades* al que en una versión no definitiva se llamaba simbólicamente *Anders* (el que actúa «de otro modo»). Digamos, por último, que en un tercer sentido resulta el arte una suerte de experimento puesto que, como cité en mi anterior artículo sobre Musil en esta misma revista, el arte es considerado por este autor como una vía intermedia entre la conceptualidad y la concreción. Por tanto, como una actividad propicia a poner en jaque esa concreta dicotomía, e igualmente útil para hacernos fundir en clave funcionalista lo que la imagen del mundo usual presenta como elementos escindidos. Esta, y no otra, es la clave en mi opinión de la musiliana utopía del ensayismo como complementación de las esferas racioide y no racioide, razón y sentimiento, exactitud e inexactitud, que ejercen en distintos grados los protagonistas de Musil (como Ulrich, Agathe o Törless). Se trata, entonces, de des-escindir la unidad de conocimiento y sentimiento perdida.

Rafael García Alonso

[13] Id., *pág. 17.*
[14] Id., *pág. 165.*
[15] Id., *pág. 165.*
[16] Id. Cfr. *pág. 16.*



La escritura errante

Y sé que me levantaré y haré aún
las cosas. Pero la grieta existe,
evidente.

Cesare Pavese

Tal como lo expresa su autor en el prólogo de estos doce cuentos, la escritura es quizá lo único que nos salva del olvido que es la muerte. Precisamente, una reflexión sobre la propia muerte y una toma de conciencia de su identidad es el origen de este libro, según lo revela García Márquez: «La primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño esclarecedor que tuve después de cinco años de vivir en Barcelona. Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con el ánimo de una fiesta»[1] —los amigos, por supuesto, eran latinoamericanos—. Y aquel sueño, al parecer se constituyó en el hilo conductor de *Doce cuentos peregrinos*.

Al referir la historia de estos cuentos que han luchado por sobrevivir casi veinte años, el autor no hace otra cosa que ponernos de frente los secretos de la escritura; los cotidianos riesgos que corren quienes dedican su vida a la «búsqueda de la inmortalidad»: el angustioso deseo de todo escritor por permanecer en la memoria de los otros; y en su caso, la necesidad de mantener vivo el afecto de sus amigos aún después de su muerte; pero también, hay que decirlo, el privilegiado manejo del tiempo que puede disfrutar un escritor exitoso.

Memoria voluntaria versus memoria involuntaria

Una de las cosas que llama la atención en la historia de estos cuentos es que García Márquez haya tenido que hacer tal ejercicio de memoria para rescatarlos. Es claro que no sintió lo mismo que Proust al saborear la magdalena con el té, pues para aquél era una cuestión de honor recordar los setenta y cuatro temas perdidos y reconstruir las notas de los que llegaron a ser treinta cuentos y que por una tarea de selección se redujeron a dieciocho. En esa forma sus experiencias, sus recuerdos, sus sueños, sus obsesiones o sus demonios, para decirlo en el estilo de Vargas Llosa, se convierten en proyecto de cuentos. Es interesante constatar lo demasiado humana que puede ser una tarea que antes se consideraba propia de seres que se acercaban a los dioses, pues hasta hace muy poco se pensaba que sólo aquellos que tenían el privilegio de la inspiración divina podían alcanzar la inmortalidad. Memoria voluntaria o no, inspiración divina o simple ejercicio de reflexión y carpintería pura, lo cierto es que producir significados, imprimir sentido y hacer un mundo de esa materia viva que constituyen los recuerdos, las experiencias vividas, soñadas o deseadas, no es una tarea fácil para nadie, ni siquiera para aquellos que tienen garantizado el éxito.

García Márquez, lleno de dudas, insiste en ese tema de la memoria. Aún después de realizar una ardua tarea de corrección, caza de «redundancias» y «mortales contradicciones», entre otras cosas, no da por concluido su trabajo porque teme que sus recuerdos no hayan sido fieles. En un intento por desandar el camino vivido emprende un viaje por Ginebra, Barcelona, Roma y París, escenarios de sus cuentos, y descubre que esos recuerdos «reales» eran falsos, mientras los «falsos» eran ciertamente convincentes, es decir que la ficción había superado a la realidad; que el mundo de sus cuentos era ya mucho más real que aquel que estuvo a punto de naufragar en el olvido.

[1] *Gabriel García Márquez,* Doce cuentos peregrinos, *Madrid, Mondadori, 1992, pág. 13.*

Oficio de escribir

Al plantear el asunto de la escritura, García Márquez nos muestra de forma sencilla que una experiencia vital como su condición —y, por supuesto, la de muchos de sus conocidos— de latinoamericano en Europa le sugirió más de sesenta y cuatro temas y, a la vez, se constituyó en el hilo conductor de las historias. Pero, como ocurre a menudo, casi nunca podemos encontrar la medida exacta de los sueños y esa búsqueda afanosa de la forma, del tono, de la magia y de los secretos de la inmortalidad, llega a ser tortuosa, cuando no absurda. Nadie ha descrito mejor que Pavese el difícil oficio de escribir: «La creación nace de la innumerable repetición de un acto, que a fuerza de "routine" se vuelve fastidioso. Después viene un período de extravío, de tedio. Entonces el acto olvidado por su trivialidad resucita como milagro, como revelación, y ahí tenemos el impulso creador»[2]. La materia que constituye el tejido literario es a veces un fluido que entra y sale de la memoria caprichosamente, que pide espacio o que no se acomoda a ningún tiempo ni a ningún lugar y el escritor, por más oficio que tenga, es víctima de esos caprichos.

Desilusión y nostalgia es lo que dice sentir García Márquez cuando se da cuenta de que sus recuerdos reales eran como fantasmas de la memoria, pero también descubre que para llegar a ser lo que son ahora, estos cuentos necesitaban una perspectiva en el tiempo. Así, a aquellas materias que primero fueron un sueño, luego hechos periodísticos y después sesenta y cuatro anotaciones «con sus pormenores listos para ser escritos», el autor les impuso diferentes tareas. Fueron notas de prensa «La santa» que se llamó «La larga vida feliz de Margarito Duarte», «Me alquilo para soñar», «Espantos de agosto» que se tituló «Cuento de horror para la nochevieja», «Sólo vine a hablar por teléfono» que se denominó «María de mi corazón» —también fue película—, «Tramontana» que se tituló «Tramontana mortal». «El verano feliz de la señora Forbes» se publicó antes en una editorial pirata de Bogotá, como su nombre lo indica (William Danpier), luego fue guión cinematográfico.

De tanto ir y venir al cajón de la basura, de cambiar de género y de medio de difusión y de pelear contra las perversidades de la incertidumbre, los cuentos acabaron por encontrar no sólo un espacio en el ánimo del escritor sino un lugar, esperemos que definitivo, en su universo narrativo.

El oficio de escribir no es fácil, a pesar de que en algún momento de la escritura se experimenta un placer íntimo y solitario. Quien escribe intuye que lo avasalla la fuerza de un mundo todavía inconsistente cuya fundación o desaparición dependen sólo de él. Ese mundo, como he dicho, es también una materia misteriosamente viva que forma parte de las cosas que lo rodean y, a la vez, es su propia sustancia, por eso no es tan sencillo despojarse de él sin remordimientos. En el caso del cuento dice García Márquez: «El esfuerzo de escribir un cuento corto es tan intenso como escribir una novela» y es cierto. Un cuento o funciona o no funciona y siempre hay que darle todo el tiempo que pide o, cuando no hay más remedio, asumir su pérdida. También puede ocurrir que los cuentos no se olviden del escritor e insistan en instalarse en su interior hasta llegar a crearle problemas de conciencia, como dice García Márquez que le ocurrió con sus *Doce cuentos peregrinos*.

Oficio de vivir

Después de desandar lo vivido por diferentes ciudades europeas, el autor, nos cuenta, se vio obligado a reescribir sus textos desde el principio y esa tarea le llevó ocho meses en los que: «No necesité preguntarme dónde terminaba la vida y dónde empezaba la imaginación, porque me ayudaba la sospecha de que quizá no fuera cierto nada de lo vivido en Europa veinte años atrás»[3].

Ejemplo afortunado de cómo literatura y vida se confunden, hasta no poder diferenciarse un tejido del otro, es la revelación que tiene el autor en aquel sueño en que él asiste a su entierro. Rodeado de sus amigos, quienes en tono festivo celebran su funeral, el escritor descubre que «morir es no volver a ver a los amigos». Es claro que esa imagen constata una vez más la obsesión por la muerte que se aprecia en casi todos estos cuentos y, en general, en su obra. Como si de una premonición

[2] *Pavese, C.* Oficio de vivir, oficio de poeta, *Barcelona, Bruguera-Alfaguara, 1979, pág. 209.*

[3] *Gabriel García Márquez,* Op. cit., *pág. 18.*

se tratara, en ese sueño se lee su destino de escritor. El hecho de que todos se vayan y él sea el único que deba quedarse, a pesar de sí mismo, es una manera de mostrar que no pocas veces un escritor quiere librarse del vicio de escribir, pero que eso es casi imposible. Es muy probable que entre la finalización de un libro y el comienzo del otro se vea obligado a hacer frente al vacío escribiendo notas para los periódicos y «calentando su brazo», como lo hace la mayoría: Gide escribía cartas y estudiaba el piano, Pavese hacía estudios y traducciones del inglés o componía lo que llamaba «cuentecillos». Otros, en cambio, tenían poco tiempo para su obra porque debían luchar primero por sobrevivir: Joyce dando clases de idiomas, Eliot trabajando como empleado de banco. Pero no todos pudieron disponer del tiempo de espera que requieren algunas obras, ese instante misterioso que no obedece a ninguna ley lógica sino que depende de «la magia de los instintos».

En el sueño, los amigos pueden darse el lujo de marcharse, pero el escritor parece estar encadenado a la tarea de reorganizar en el recuerdo lo vivido por él y por los otros. Esa es su manera de luchar contra el olvido. Asimismo toma conciencia de que su experiencia es semejante a la de muchos latinoamericanos en circunstancias parecidas a las suyas y que contar su historia es un compromiso al que no puede volverle la espalda.

Terror de morir

La obsesión por la muerte, como lo han explicado con suficiente solvencia muchos críticos, es una constante en la obra de García Márquez. Lo interesante es ver cómo este motivo permite conectar el sueño y las experiencias vitales, las obsesiones y la obra a un universo narrativo —lógicamente el de García Márquez— y, algunas veces, a otros mundos y personajes literarios. «Me alquilo para soñar» es un homenaje a Neruda mientras que «Adiós señor presidente» alude a la amistad del ex presidente con Aimé Césaire; en «El avión de la bella durmiente» se citan versos de Eliseo Diego y en «Espantos de agosto» se alude a la amistad con el escritor Miguel Otero Silva. Con esta manera de trabajar, García Márquez, afirma Darío Jaramillo, refiriéndose al prólogo, «legitima el juego de los vasos comunicantes para lectores minuciosos»[4].

Este tema de la muerte que parece inagotable, en estos cuentos se mira desde diferentes ángulos. Al leerlos tampoco podemos dejar de pensar en otros personajes suyos. En «Buen viaje, señor presidente» el viejo ex gobernante antillano, exiliado en Ginebra —perfectamente podría ser el coronel Aureliano Buendía— dice, sin estar muy convencido: «La mayor victoria de mi vida ha sido lograr que me olviden» y más adelante: «Todo indica que moriré pronto». El cuento no hace otra cosa que reforzar la angustia que se siente frente a la muerte y la preocupación por la suerte que ha de correr el cadáver. Pero hay también en el personaje un placer morboso al anticiparse a la muerte, ultimando los detalles de su funeral —pensemos en Úrsula tejiendo su mortaja—. El exilio ya es una manera de morir: se renuncia a las raíces, al origen y a vivir en la memoria de los conocidos, familiares, amigos y enemigos. Para mayor tormento o placer del protagonista esa muerte no llega, a pesar de tener todo preparado. Lo que sí aprende el ex presidente en Ginebra, después de pasar años de penuria y soledad, es que él merece un destino más glorioso que morir de viejo en una cama. En cambio en «María dos prazeres» la protagonista, una prostituta brasileña instalada en Barcelona se deja llevar por lo que cree la revelación de la muerte. La mujer prepara con suficiente anticipación su funeral y va tan lejos en esa tarea que entrena a su perro para que vaya todos los domingos a llorar sobre la que será su tumba. Un día, un aguacero torrencial la sorprende en la calle y lo cree todo perdido. Entonces baja, como de una carroza, un príncipe que vuelve a hacer palpitar su corazón de mujer hecho más para los placeres que para la muerte.

Temas, obsesiones, experiencias vividas, el propio universo narrativo y el de los otros mundos literarios, lo he dicho antes, también se entremezclan en algunos textos. En «Espantos de agosto», que ocurre en un castillo que ha comprado Otero Silva en Italia, la vida de un caballero que tres siglos atrás fue víctima de una muerte espantosa, es motivo de inquietud para el narrador. El fantasma de Ludovico, que en un instante de locura

[4] *Jaramillo, Darío, «Una docena de levitaciones», Lecturas Dominicales,* El Tiempo, *Bogotá, 16 de agosto de 1992.*

apuñaló a su dama en el lecho, después de amarse, y luego azuzó contra sí mismo los perros de caza, impresiona y al mismo tiempo alimenta la imaginación del escritor. Detalles como el olor a fresas o las sábanas empapadas de sangre aún caliente lo afectan tanto que acaba por sospechar que se despierta en el lecho del muerto y no en su cama. Sin embargo, en «Diecisiete ingleses envenenados» una supersticiosa mujer caribeña que se salva de la muerte en una pensión de Nápoles, no da ninguna importancia a la muerte de los diecisiete ingleses, hecho que, a su juicio, es uno más entre los inexplicables acontecimientos que ha presenciado en un país ajeno a ella, un lugar donde le parece que ocurren «muchas cosas al mismo tiempo».

En «Tramontana» sucede algo verdaderamente curioso, es el miedo a la muerte lo que mata al personaje. Desde la segunda línea del cuento el narrador nos presenta el tema: «Lo vi una sola vez en "Boccacio", el cabaret de moda en Barcelona, pocas horas antes de su mala muerte»[5]. Víctima del capricho, de la terquedad o de la inconsciencia de unos suecos, un joven caribeño de veinte años es obligado a regresar a Cadaqués, lugar adonde no quería volver, después de haber sobrevivido al pánico que le causó la tramontana. El narrador justifica con su propia experiencia el terror del muchacho que, desesperado, se lanzó del coche cuando lo llevaban a Cadaqués.

La muerte también es presentada desde la perspectiva de un niño que, junto con su hermano, se siente oprimido por la disciplina espartana que les impone una institutriz alemana, en unas vacaciones en que sus padres los dejan sólos. Este cuento, «El verano feliz de la señora Forbes», también enfrenta dos maneras de ver la vida y las actitudes contradictorias en los personajes. Los sentimientos del niño frente a la muerte son ambiguos. En una parte del relato confiesa los deseos que tuvo de matarla con el vino envenenado que estaba en el ánfora antigua y que él mezcla con su bebida. El narrador advierte que jamás pudieron olvidar lo que vieron, pero el relato revela que sus curiosos y ávidos ojos contemplaron sin pudor el cadáver de la señora Forbes con sus veintisiete puñaladas en el cuerpo. Igualmente, en «Santa», más que el tema de la muerte, la obsesión del narrador son los muertos. Aterrorizado, habla de la insoportable impresión que le causó la visión de esa piel tersa y tibia y de esos ojos abiertos y diáfanos que parecían mirarlo desde la muerte. Igual ocurre en «Me alquilo para soñar» donde el narrador se impresiona ante la vista del cadáver de una mujer. Amarrada al asiento del conductor, con el cinturón de seguridad, el rostro desbaratado, los botines descosidos y la ropa hecha piltrafas, es el horror mismo. Sólo el anillo en forma de serpiente con ojos de esmeralda le permite evocar el recuerdo de una mujer que conoció treinta y cuatro años atrás en Viena.

En «El rastro de tu sangre en la nieve», Billy Sánchez de Ávila no lo sospecha, pero el lector sí percibe que ese chorro de sangre que mana del dedo de Nena Daconte señala el camino que conduce a la muerte. Aturdido en un París racionalista e imposible, dependiendo de una dirección o el apoyo de una embajada para la que él no es nadie mientras no pueda demostrarlo, el personaje camina perdido entre la nieve, sin saber que su amada ha muerto.

Finalmente, en «Sólo vine a hablar por teléfono» la locura y el olvido podrían ser también una forma de morir en vida y en «El avión de la bella durmiente» la mujer que duerme al lado del viajero, con su impresionante belleza, es como si estuviese muerta, no sólo porque lo ignora sino porque durante todo el trayecto le produce una terrible inquietud que le quita el sueño y lo obliga a velar por ella.

Lo que resulta verdaderamente paradójico y a la postre confirma el misterioso destino de todas las sustancias narrativas es que precisamente el sueño en que el autor asiste a sus funerales no haya podido alcanzar la forma de un cuento, a pesar de su intensidad. Aquel sueño que le hizo «tomar conciencia de su identidad», que fue un punto de partida para escribir sobre las «cosas extrañas» que les ocurren a los latinoamericanos en Europa, que dio origen a estos *Doce cuentos peregrinos* y que llegó a engendrar sesenta y cuatro posibles cuentos, tuvo como destino el cesto de la basura, según García Márquez porque «nunca logré que fuera una parranda como la del sueño».

★ ★ ★

[5] Op. cit., *pág. 179.*

Pensar que se necesitaron veinte años para que estas curiosas creaciones vieran la luz suscita una honda reflexión sobre el singular destino de quienes se empeñan en fabular un mundo, en sacar del pozo de la memoria la materia de lo que fuimos y lo que seremos. Revivir ese cuerpo muerto que puede llegar a ser la lengua, mediante el ejercicio literario, debe ser una tarea de alucinados u obsesivos, de seres verdaderamente aterrorizados ante la idea de la muerte. Gide, que vivía angustiado por ella, entendió con aplastante lucidez el maravilloso e «inútil» trabajo de un escritor: «Tant de mots sont-ils nécessaires?, et la contention de l'esprit, l'effort de affabuler une intrigue, pour tendre devant le lecteur cette broderie bariolée que, pour un temps, devant lui s'impose et voile la réalité?»[6], se pregunta en su diario y no tenemos más remedio que responder que el «sin sentido» de producir sentidos le da sentido a la vida de quien escribe y, probablemente, es de esperar, a otras. Tal vez la magia de la literatura resida en la inutilidad.

Por suerte, el autor de *Doce cuentos peregrinos* pudo esperar veinte años para escribirlos. Otros no pudieron. Antes los venció la miseria, los sorpendió la locura o los tentó el suicidio.

Consuelo Triviño

[6] *Gide, André,* Journal, *París, Gallimard, 1951, pág. 901.*

Cómicos*

Faltaba en la bibliografía del cine español —por cierto, no demasiado abundante ni hecha con rigor, salvo excepciones— una historia de sus iconos, los cómicos. No se trata, en este caso, de biografías monográficas, tampoco exhaustivas y muchas veces tendientes a la hagiografía, sino de un verdadero diccionario de intérpretes, minucioso y pacientemente contrastado. No era tarea fácil.

Como señalan en el prólogo los autores, la obra llevó más de cinco años de búsqueda en archivos, colecciones de revistas y otras fuentes de consulta, a veces enormemente dispersas. En este campo, se ha chocado con una dificultad mayor que en otros: por una parte, la aún vigente tendencia crítica a privilegiar a los directores, según la ya tradicional *politique des auteurs*, heredada de la crítica cahierista, y que por eso cuenta con una bibliografía más numerosa; por otra, curiosamente, por la propia tendencia de los intérpretes a rodear de cierto misterio y oscuridad sus trayectorias, a veces para enaltecerlas o magnificarlas.

De tal modo, el rastreo de datos requirió, además de ese laborioso vaciamiento de libros, enciclopedias y hasta catálogos de festivales, una investigación casi detectivesca, que no excluyó, claro, la consulta con la memoria —no siempre fiel— de los propios profesionales o sus familiares, así como de críticos e historiadores.

El resultado es un voluminoso libro que contiene en sus entradas a 361 actores y actrices españoles, desde la época muda hasta 1992, desde las *estrellas* más cono-

* *Carlos Aguilar y Jaume Genover:* El cine español en sus intérpretes, *Verdoux S.L., Madrid 1992.*

cidas a los intérpretes de reparto. Incluye en su plan la reseña de sus datos biográficos fundamentales, con una valoración de sus trabajos, incluso sus actuaciones en teatro y televisión y la lista completa de las películas en que han intervenido. A esta biofilmografía se añade en todos los casos una fotografía del actor o actriz en alguno de los films citados, cuidando que ésta corresponde a la misma, excluyendo la facilidad de insertar una foto de estudio.

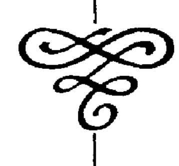
Obviamente la obra, pese a su extensión considerable, no podía contener a todos y cada uno de los intérpretes que alguna vez han pasado ante las cámaras. Los autores fundamentan de este modo su criterio de selección: «...se ha efectuado partiendo de un criterio estricto de representatividad. Esto es, buscando establecer un equilibrio cronológicamente ecuánime entre *estrellas* y actores de reparto, mitos con poder de convocatoria popular y profesionales en absoluto célebres, fenómenos coyunturales e intérpretes ligados a varias décadas, carreras efímeras y dilatadas. Posiblemente algún lector no comporta por entero la selección, pero debe considerarse que la nómina de intérpretes que han trabajado en el cine español resulta ingente y por lo tanto casi imposible de abarcar en su totalidad».

La criba parece lógica, aunque quizá subjetiva. Se explica, por ejemplo, que se hayan omitido intérpretes cuya actividad principal sea teatral o televisiva. El prólogo cita así a figuras tan conspicuas como Catalina Bárcena o María Guerrero, entre otras, aunque razones históricas y estéticas hacen incluir a Margarita Xirgu (presente por su protagonismo en ciertas películas mudas recientemente redescubiertas, a las que habría que añadir su actuación en *Bodas de sangre*, film argentino de Edmundo Guibourg) o a José M.ª Rodero. Hay ciertos ausentes prestigiosos, como Catalina Bárcena, ya citada, que actuó en películas argentinas solamente o Pedro López Lagar, que fue actor en Argentina en la compañía de Margarita Xirgu y que desarrolló en dicho país una intensa actividad fílmica.

Menos explicable es la ausencia, y no creo que sea por razones xenofóbicas, ya que figuran otros del mismo origen, de Norman Briski, actor argentino que protagonizó, entre otros, *Sonámbulos* y *El corazón del bosque*, de Manuel Gutiérrez Aragón o *Elisa vida mía*, de Carlos Saura. También falta Luis Politti, con destacada actuación en varios films españoles, entre otros *El corazón del bosque* de Gutiérrez Aragón, o *El nido*, de Jaime de Armiñán. Tampoco figura un actor de reparto calificado, como Raúl Fraire (*Los invitados*, donde fue coprotagonista con Lola Flores, o *El juego de los mensajes invisibles*, entre muchos otros films y telefilms). Tampoco tienen entrada propia Paula y Miguel Molina, los miembros más jóvenes del *clan* Molina, aunque están citados en la biofilmografía del padre de todos ellos, Antonio Molina. Como simple apunte informativo, citamos también al actor vasco Iñaki Ayarre, no demasiado conocido, pero que fue protagonista de *Dulces horas* (1981) de Carlos Saura.

Estas escasas lagunas no impiden considerar a *El cine español y sus intérpretes* como obra seria y valiosa, no sólo por ser la primera en su género dentro de la no demasiado prolífica bibliografía cinematográfica española. Por ello, constituye un trabajo de consulta obligada para críticos, historiadores y para todo estudioso o aficionado que desee conocer mejor el mundo abigarrado de quienes representan al rostro lejano o presente de la pantalla.

José Agustín Mahieu



Victoriano Crémer (notas a un estudio imprescindible)*

Sobre la poesía española de la inmediata posguerra se ha escrito mucho, tal vez lo suficiente. Dentro de esa órbita histórico-editorial, las revistas se han llevado la parte del león. Dentro de las revistas, la leonesa *Espadaña* ha merecido la atención que su importancia exigía, por razones que tienen la fortaleza de lo evidente. Y, dentro de *Espadaña,* junto a algunos otros, el nombre de Victoriano Crémer y su obra poética han estado y están sonando como cuerda de bajo forzado en el fabordón crítico.

Pero, que yo sepa, no teníamos hasta ahora una monografía que se pudiera presentar y ser considerada como medianamente fiable sobre la personalidad poética de Crémer. Había algunos intentos/acosos de elogiable buena voluntad y bastantes —no muchos, no— trabajos menores, aparecidos en publicaciones diversas y, sobre todo, en periódicos, particularmente leoneses.

Ahora, sí. Ahora ya tenemos una obra de gran tonelaje —físico también— en la que Victoriano Crémer es presentado de cuerpo entero en la sabia galería de la crítica literaria. La obra es fruto de una indudable dedicación, acumulada en forma de largo e intenso trabajo, y tiene —no sé si para bien—, en su entidad y atuendo editorial, todos los visos de ser una tesis doctoral. Y lo es. Quien estas líneas escribe lo sabe bien porque formó parte, en su día, del tribunal que la juzgó y porque el autor lo dice expresamente en la página 15.

Con esto quiero decir al lector que conozco esta obra en profundidad por menester profesional, aunque no sólo por eso. Puedo, en consecuencia, ofrecer, en forma de notas, algunas reflexiones fundadas en el texto académico original y en el que ahora ve la luz en forma de libro. No se advierten en éste cambios sustanciales ni accidentales respecto al original, cosa que —insisto— no estoy seguro de que sea para bien del libro mismo. Tal vez se presentó al autor la nunca fácil ni frecuente oportunidad de publicar su tesis y no quiso dejar escapar esa oportunidad, renunciando para ello —acaso por urgencias de tiempo— a una reelaboración más apretada y, por tanto, más tentadora y atractiva para un lector de grado medio.

El trabajo se organiza en diez Capítulos, seguidos de un Final, una Bibliografía y un Apéndice.

El Capítulo I, «El hombre y el escritor», tiene talante biográfico e informativo. Se nos informa, en efecto, en él, acerca de la compleja peripecia vital de Crémer, de sus actividades literarias y del fruto de éstas, es decir, los títulos de sus obras, con especial detenimiento en los escritos periodísticos, teatrales y narrativos. Acertadamente, deja fuera el autor los escritos poéticos, lo que indica bien a las claras que a estos les reserva un trato especial para más adelante.

En el Capítulo II, «Poética», inicia, efectivamente, el Prof. José Enrique Martínez un acercamiento a Crémer en cuanto poeta, centrando el capítulo entero en el contexto externo —*Espadaña*— y en el análisis interno de las ideas de Crémer sobre la poesía, es decir, en la *poética* cremeriana. Es un capítulo breve, pero esa brevedad no es óbice para que yo me plantee una cuestión de no desdeñable importancia; ésta: ¿tiene Crémer una *poética* propiamente dicha, o —formulada la cuestión de otra manera— adopta Crémer una preceptiva «retórica», lo que equivale a decir un esquema o conjunto consciente y formalizado de normas orgánicamente estructuradas cuyo funcionamiento provoque, como fluyendo de él, la catarata de su poesía? Personalmente, creo que no. Pero me hubiera gustado ver, en el libro que comen-

* *José Enrique Martínez,* Victoriano Crémer. El hombre y el escritor, *León, Ayuntamiento de León, 1991, 730 págs.*

to, una postura más clara a este respecto, esté o no de acuerdo conmigo el autor. A mí me basta pensar —porque sus poemas me inclinan a ello— que Crémer tiene la poética que la poesía de sus poemas entraña. Es evidente, sin embargo, que al crítico corresponde aplicar a esa poesía textual una lente adecuadamente graduada. No estoy muy convencido de que las lentes al uso sean capaces de darnos una visión nítida de la obra cremeriana. Y escribo esto desde el fondo de mi sinceridad, manifestando una cierta desconfianza ante este capítulo. Es cierto, cosa que sí queda clara en el libro, que el aparato poético de Crémer es un «todo terreno», y un «todo terreno» hábilmente conducido: Crémer no pierde nunca el volante y sabe muy bien la tierra que pisa. A mi modo de ver, este tipo de poética es el que le va. Dicho de otra manera: Crémer da por supuesto qué sea la poesía, y propone de qué debe ocuparse y cuál debe ser su talante, es decir, cuál es —según él— el talante de la poesía misma: humana, leal al tiempo en que nace, para el pueblo —que no es lo mismo que «social»—... ¿Poesía = Biografía? No, yo creo que no. Porque la biografía es —no hay razones para que no pueda serlo— la realidad «asumida»; pero la realidad «elaborada» será siempre —tiene que serlo— lingüístico-formal. Esto es lo mismo que afirmar que toda poesía concreta debe definirse —en lo que tiene de teoría poética, de materiales, y de instrumentos para manejar esos materiales— a partir de elementos o datos lingüísticos (verbales). En consecuencia, las definiciones cremerianas de poesía —y el autor del libro nos las ofrece— no son pertinentes, porque no son específicas: esas definiciones pueden valer también para otras cosas. Pero me apresuro a escribir que esto no va en desdoro ni de la poesía de Crémer ni del libro que comento. Al revés: al final del capítulo se nos ofrecen unas lúcidas conclusiones —acertadísimo método que el autor aplica a todos los capítulos— de las que se desprende que, técnicamente hablando, Crémer no parece tener una poética personal. Lo cual, al tiempo que paradójico, es, sin duda, altamente meritorio, porque los sanos no necesitan muletas. Mérito es del autor del libro descubrir en Crémer este hecho que, de tan evidente, puede escaparse a la vista. A él no se le escapa. A mayor abundamiento: en la descripción que hace de todos y cada uno de los libros poéticos de Crémer se trasluce que en ellos late una poética «atmosférica» o de «ósmosis», lo cual, unido al pensamiento cremeriano de que nunca se es tan autodidáctico como uno quisiera, puede darnos una foto fija, de enfoque y encuadre muy ajustados. A mi modo de ver, el profesor Martínez nos la da.

El Capítulo III, «Descripción de los poemarios», es lo que su título dice. Se trata de una descripción histórica y temática. Técnicamente hablando, lo que el libro nos ofrece es sumamente interesante como intrahistoria de la obra de Crémer, con abundancia de datos y otros detalles que clarifican de manera definitiva algunos aspectos concretos hasta ahora sólo conocidos fragmentariamente. Trata también este capítulo, en una línea que comienza en el anterior, el tema de los *temas*. Yo creo que los temas no son elementos diacríticamente poéticos, considerados en sí mismos y aunque estén correctamente articulados en la pantalla crítico-analítica. El autor los articula bien, pero —a mi juicio— no saca todo el partido posible de lo autobiográfico, por ejemplo..., lo cual confirma mis convicciones.

El Capítulo IV, «Amistades, relaciones, influencias y resonancias», me parece un capítulo menor. Entiéndase correctamente: menor, en el conjunto del libro que avanza hacia el Capítulo VIII, a mi juicio el capítulo superior del libro entero. Además, no veo claras las razones por las que el autor coloca aquí este capítulo, lo que no quiere decir que no las tenga.

El Capítulo V, «Del "tremendismo" a la "poesía social"», en cambio, sí merece un subrayado mío, porque aquí sí, o aquí de modo más explícito y crítico, están expuestas, con encomiable claridad, las ideas cremerianas y —de ahí el subrayado— adecuadamente documentadas en los textos.

El Capítulo VI, «Concepción del mundo», tiene un interés incuestionable, como fácilmente se comprende. Pero, el punto de partida —poesía = interpretación de la vida y del mundo—, punto de partida a todas luces ideológico o, por lo menos, contenidista, nos devuelve una vez más a la Temática, algo a lo que tengo una alergia incurable. Y creo que con razón, ya que los temas que aquí se nos presentan son tópicos: hombre, miedo, angustia, soledad, vacío, muerte, nada, Dios, amor... Si en estos temas residiera la poeticidad de la obra cremeriana, ¿en qué se distinguiría ésta de la de otros poetas, cuando los temas eternos de la poesía caben en una fi-

cha y sobra espacio? El autor se reserva la respuesta para más adelante; y es una respuesta convincente a niveles críticos. Pero, mientras eso llega, este Capítulo VI, muy pormenorizado y desmenuzado todo, me da la impresión de algo así como "el texto como pretexto para"... Y dos observaciones: primera, emplea el autor el sintagma «visión literaturizada» como algo negativo, visión no madura, no auténtica; hay que tener cuidado, porque no siempre —ni mucho menos— la expresión «eso es literatura» es acertada; segunda, identifica al poeta, al sujeto de los versos, con Crémer. No. Eso debe ser matizado en el sentido de que una cosa es el sujeto-autor, otra el sujeto-lírico y otra el sujeto-lector. No siempre el sujeto lírico coincide con el sujeto-autor; la coincidencia tiende a darse entre el sujeto lector y el sujeto lírico —que es textual— y, tal vez sólo así, se logra un acercamiento a la intencionalidad primera del sujeto autor.

El Capítulo VII, «Estructura de los poemas», y el Capítulo VIII, «El universo imaginario», son, para mí, los más sólidos de todo el libro puesto que constituyen el núcleo, el meollo, la razón, la explicación, la justificación y el fundamento del libro mismo desde una perspectiva crítica. Sabido es que del estructuralismo ha quedado, y persiste, una consecuencia inexcusable ya: el análisis y una casi determinada forma de analizar. A los análisis que el autor realiza en los Capítulos VII y VIII puede aplicárseles, pues —y el autor lo hace—, el calificativo de estructurales. La verdad es que son dos capítulos redondos, cerrados. Y lo son porque el profesor Martínez sabe que, por exhaustivos que sean los análisis, de poco sirven sí, sometidos a la prueba de la síntesis, no dan el resultado esperado y apetecido. Aquí sí lo dan: el contraste, la reiteración, la gradación, el paralelismo, la correlación y la plurimembración sintáctica son estudiados de manera ejemplar. Aquí es donde Crémer aparece realmente como poeta, y su obra como poética. ¿Por qué? Porque sometida ésta a las dos dialécticas fundamentales de la crítica —«Texto/Lector» y «Teoría general/Objeto empírico de estudio»— la poesía de Crémer da la talla. Pero, más interesante aún me parece el Capítulo VIII, «El mundo imaginario». Aunque parezca mentira, no es frecuente tener ideas claras —y exponerlas con claridad— sobre el símil, la metáfora, la alegoría, la imagen generativa, etc. El autor tiene ideas claras y las expone con claridad. Quiero decir: el autor demuestra un conocimiento y una asimilación convincentes de los principios teóricos y sabe confirmar esos principios en los textos cremerianos. Justamente por ello, tal vez hubiera sido metodológicamente más riguroso y productivo colocar antes este estudio propiamente formal —el de los Capítulos VII y VIII— que el estudio temático —el del Capítulo VI— y mostrar este estudio como una lógica consecuencia de aquél, tanto más cuanto que en la lectura de cualquier texto lo primero que se «ve» es la forma. Para mí, estos dos capítulos constituyen ellos solos un libro, el libro.

El Capítulo IX, «Frases hechas y préstamos literarios», es una corroboración a mayores de los capítulos anteriores. A mi parecer, no hubiera estado mal decir que se trata de procedimientos estilísticos y no estructurales. Pero esta observación no empaña mi opinión positiva sobre el capítulo mismo.

El Capítulo X, «El verso», está escrito con la ambigua claridad que entraña la cuestión misma del verso, en especial la del «verso libre». Cuestión no cerrada aún, ni con visos de serlo, la prudente posición que adopta el autor me parece indicativa del talante ponderado, nunca provocador ni cascarrabias, de todo el libro.

El Final es conclusivo y sintético; la Bibliografía, casi exhaustiva; y el Apéndice, una interesantísima colección de cartas escritas a Crémer por personas tan conocidas como Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, José Luis Cano, Gabino Alejandro Carriedo, Gabriel Celaya, Gerardo Diego, José García Nieto, Ricardo Gullón, Dionisio Ridruejo, etc.

Por todo lo expuesto, me felicito de haber podido leer este libro. El método empleado, el orden estricto, el «arrastre» progresivo y consolidado en las conclusiones de cada capítulo, la documentación total manejada, el conocimiento profundo de los textos y la lectura inteligente que se hace de ellos, sin apenas deslizar juicios de valor que empañarían la objetividad del trabajo, son calidades que califican al libro y a su autor como especialmente lúcidos. La literatura leonesa —de la que me siento particularmente solidario— y la literatura española están de enhorabuena.

Para concluir, una curiosidad. En las páginas 42 y 43 saca a relucir el autor la cuestión —que se convirtió en agria polémica dentro de la sociedad leonesa— sobre si la Universidad de León debía o no distinguir a Crémer

con el Doctorado *honoris causa,* y la conclusión negativa en la que algunos hicieron que la cuestión y la polémica desembocaran. Pues bien: esas páginas, hoy, deben ser, no corregidas —que la historia nunca camina hacia atrás—, pero sí aumentadas. En efecto, Victoriano Crémer Alonso ha sido investido Doctor *honoris causa* por la Universidad de León, el día 18 de octubre de 1991, en una solemnísima ceremonia, la observancia de cuyas estrictas rúbricas no sé si hacían sonreír a Crémer por dentro; sí sé que, por fuera, estaba lleno hasta los bordes de una emoción que no podía —tal vez tampoco quería— disimular. Soy testigo especial, porque me cupo a mí el escogidísimo honor de apadrinar a Crémer en aquella su más alta ocasión académica...

Francisco Martínez García

Las capitulaciones de una derrota

Hemos venido asistiendo al reclamo de la crítica en el sentido de que la novela sea, otra vez, de aventuras y abandone ese otro sitial que poco tiene que ver con ella: el ensayo, género que la hacía cada vez más lenta, más aburrida y farragosa. Por otro lado, unas veces, la novela de aventuras se quedaba en únicamente eso: describir las aventuras alocadas de sus personajes. Al socaire de la lectura el autor no nos invitaba a meditar sobre lo que estaba aconteciendo, ni los hechos, tal como nos los contaba, nos lo hacían deducir. Otras, aunque la novela de ensayo podría atraernos en un principio por sus interminables disquisiciones, éstas no eran lo suficientemente atractivas para mantenernos el interés en la trama.

Sin embargo, conjugar, en un mismo libro, la aventura trepidante de unos personajes con la meditación irónica sobre sus actos, equivaldría a ofrecernos todo un fresco novelesco de grandes dimensiones y alcances. *Por qué morimos tanto*[1], tercera novela del escritor peruano Jorge Díaz Herrera, parece que nos estuviera diciendo, de continuo, que no basta con el detalle y el cuidado de la historia. Algo deberá alumbrarnos ese argumento, primero para el relator que lo está reuniendo y disponiendo mejor; y, segundo, para la persona a la que está destinada, quien, como lector, lo disfrutará o lo abandonará. Esta doble vertiente es uno de sus sellos inconfundibles, que la hace sumamente sugestiva. A esta disyuntiva se debe, y de ella nace y se realiza con verdaderos hallazgos, como podrá apreciarse de esta radiografía escrita.

Simbolización

Los acontecimientos se centran en un pequeño fundo, llamado Santa Engracia. Su dueña, doña Paquita, es un personaje que huye de la dirección de su hacienda y deja que Lorenzo, un arriero traído por el tuerto Quirino

[1] *Jorge Díaz Herrera nació en Cajamarca, Perú, en 1941. Su labor se ha repartido, con igual dominio, tanto en la poesía, el cuento, el teatro, la novela como en el ensayo. Asimismo ejerce el periodismo en varios diarios limeños. Dirigió el Instituto Nacional de Cultura de Lima, y los certámenes internacionales del Consejo de Integración Cultural Latinoamericana. Es premio nacional de Cultura y de Teatro, premio nacional de Literatura Infantil y de Obras de Teatro para niños, y premio «Cuento de las 1000 palabras» 1983. Obra poética:* Orillas *(1964);* Tunas *(1965);* Aguafiestas *(1976). Cuento:* Alforja de ciego *(1979);* Mi amigo caballo *(1986). Novela:* La batalla del Lucero *(1983);* La agonía del inmortal *(1985);* Por qué morimos tanto *(1992). Teatro:* Los duendes buenos *(1965);* El diablo también come uvas *(1970);* Tiene miedo el oidor *(1976);* Comanche *(1978);* Ver para correr *(1987). Otros:* Parque de leyendas *(1977).*

para curar su yegua, se vaya haciendo su capataz, la vaya conquistando a la fuerza para, finalmente, casarse con ella y apoderarse de su propiedad y de sus hombres, quienes dependerán siempre de su decisión para crecer y subsistir como poblado. Con él viene su prosperidad; empero, también con él, para su propietaria y sus servidores, la sumisión y el servilismo.

Santa Engracia se le supone ubicado en Perú, por haber nacido el novelista allí y haberse publicado en Lima la novela, a pesar de que el dato de su ubicación geográfica no se especifique. Este fundo se yergue como un símbolo de lo que son los pueblos del Perú, como un símbolo de lo que son sus gobernantes y gobernados. Pero ahí no acaba la cosa. *Por qué morimos tanto* tiene devoción de universalidad. Este poblado puede reflejar el fracaso de otros pueblos para superar los traumas de su propia historia. Una de las conclusiones de este libro —tiene muchas— es que lo peor que le puede pasar a los habitantes de un determinado lugar es no reconocer la derrota; olvidar con insistencia el pasado, porque está demasiado cerca y vive enfrascado en el presente, descuidándose de leer en el rostro sugerente de su propio devenir histórico. Quizá por eso Díaz Herrera estuvo muy tentado en llamar a su novela *Memorias del olvido*, título que rechazó después de haberla terminado de escribir. Queda bien claro en el transcurso del *corpus* novelesco que el recuerdo de nuestro pasado nos previene de volver a hundirnos en los mismos errores y que debemos hacer memoria de lo que, insistentemente, otros quieren que olvidemos. Sin embargo, podría pasarse por alto ese otro contenido más filosófico, más deductivo, tan esencial para toda gran novela que aspire a buscar las razones al mal vivir de una amplia capa de la sociedad y que, siendo tan fundamental, es a menudo menos notorio: hacer pensar a la gente «por qué morimos tanto», por qué hay tantas muertes en el poblado sin que se juzgue al asesino, por qué sufre tanto el hombre, en general, y el campesino, en particular, que todavía vive en regímenes feudales en localizaciones alejadas de la capital.

La visión

En este sentido, los avatares, en los que todo el pueblo de Santa Engracia se ve sumido e inevitablemente participa, no sólo reflejan al patrón del fundo y a sus secuaces —los serviles— sino a sus propios trabajadores del campo —los renegados—. Desde que tenemos noticia del amo, ya enterrado en una fosa en la cual se ignora si yace su cadáver, hasta su irrupción como el caporal de Santa Engracia, los lugareños no pueden evitar el vivir-gozar-sufrir sus incongruencias, progresar con él por estar pletórico de energía, o empobrecerse, porque él ya no les dirige o ha muerto. Obviamente, no sólo empezamos a vivir un fundo peruano cualquiera sino que se empieza a vivir el Perú profundo. Según nos hace ver la novela, un pueblo nunca ha de acatar las decisiones de sus gobernantes como si fueran mandatos inapelables, lanzados con rudeza por un dios infame. Y los peruanos lo han estado haciendo durante varios siglos. Una comunidad no puede quedarse ahí parada, sin reaccionar, viendo inmutable lo que le está sucediendo a sus hijos. El que no reacciona, otorga, se hace cómplice de la vejación y la derrota; ha capitulado. En el libro, sólo existen tres personajes, relacionados con la vida de don Lorenzo, el patrón, que se rebelan contra él. Y estos tres son mujeres: doña Rosenda, que llega a hacerse, como bruja y curandera, ama del fundo; la Natividad, que huye del pueblo para reivindicar su libertad para amar y elegir marido —el caporal la hace su mujer desde muy joven y por imposición—; y la negra Susana que no acepta que el amo, en una silla de ruedas, la humille, reaccionando contra él y humillándolo también. Digamos que la visión positiva de la mujer y de los jóvenes es una novedad significativa muy insinuante en esta propuesta. La esperanza, aunque no se trate en estos términos aquí, está centrada en este grupo marginado de la sociedad. Indudablemente es el colectivo más oprimido de Perú y Latinoamérica. La mujer en el pueblo latinoamericano con frecuencia es la abandonada, la prostituida, la sirvienta, la que ha de aceptar las mayores vejaciones para cuidar y alimentar a su hijo. A menudo el niño y el joven latinoamericanos son abandonados a su suerte tanto por el padre físico como por el padre político: una característica lamentable de la sociedad latina es el gran desamparo de su juventud. Otras razas nos enseñan que no perpetúan esta ignominia, esta destrucción de sus cimientos.

Se simboliza el poder dictatorial y feudal del amo de Santa Engracia, que es, además, foráneo; se simboliza

la participación del pueblo en los decretos y castigos del caporal a sus «renegados» —sus servidores—, quienes no obstante sufrirlos con flagelaciones tipo feudalistas en la plaza frente a la casa grande de don Lorenzo, se hacen, por miedo e ignorancia, cómplices y coactuantes de las mismas. Es más: hacen suyos los castigos (2; pág. 119. 1). Lo increíble de los sucesos es que el pueblo entero es fiel reflejo de lo que es el patrón (pág. 122, arriba); son tales la sumisión y el servilismo de los santaengracianos que se vuelven contra ellos mismos al querer congraciarse con doña Rosenda (pág. 98. 3). Pero su drama no termina en estos hechos. Al ser servidores se han acostumbrado en exceso a seguir la decisión del amo y cumplir siempre su mandato, hasta comen por su boca, que si él se enfermara o muriera se quedarían desprotegidos sin saber qué hacer, y el pueblo empobrecería (pág. 126. 5).

Por otra parte, doña Rosenda, en su papel de bruja, hace recordar a los santaengracianos que «nadie es únicamente lo que es sino también lo que ha sido» (pág. 100. 2). No podemos omitir la situación política tan grave que vive el Perú actual. Debemos deducir que esta situación de crisis permanente la ha ido fraguando a través del tiempo. Pero en su afán de refranera y de meditar también sobre lo que vive, doña Rosenda llega a afirmar: «El día en que olvidemos la dicha que tuvimos, ya nunca la volveremos a recuperar». La dicha pasada, la leemos como la realización de las civilizaciones indígenas como tales, sociedades avanzadas que encontraron los españoles al desembarcar en el nuevo mundo. La meditación de este personaje no se detiene aquí y concluye lúcidamente diciendo: «El Maligno por donde se mete a las gentes es por el olvido». De ahí que viene la necesidad de no solamente zurcir los trapos, sino «tanto y mejor se zurcen los recuerdos». Y ella insiste: «Olvido que tengas allí no más lo parchamos con el recuerdo de otro», en su deseo de hacer memoria con los moradores de Santa Engracia, aunque este rememorar fuera oficial, lo propiciara ella para tener bien atado lo que sucedía en el pueblo y obrar en consecuencia. Más adelante se dudará de la historia de Santa Engracia contada por boca de doña Rosenda, quien la resume como le viene en gana y la tergiversa según sus intereses.

La vida y la muerte son temas que cruzan todo el libro. De la vida, ya hemos estado mencionándola indirectamente. De la muerte, doña Rosenda a punto de morir dirá: «Qué bárbara bestialidad es la muerte, no sé cómo la pudo inventar Dios» (pág. 138). Del amor sólo se habla una vez y sus protagonistas no podrían ser otros que dos jóvenes: el Francisco y la Natividad; el Francisco llenando de tallas el pueblo y la casa del patrón, en los que declaraba su amor a la Natividad (pág. 88. 2); y, finalmente, la huida de los dos de Santa Engracia.

Don Lorenzo termina sus días inválido en una casa de mar, después de ser disparado contra un árbol por su caballo encabritado. Le cuida la negra Susana. El patrón humilla a Susana llamándola «negra», «negra para arriba, negra para abajo, sabiendo muy bien que a nadie le gusta que la llamen por su defecto» (pág. 143. 2). Susana no acepta tal humillación y se venga llamándole «negrito», «negrito para arriba, negrito para abajo, lo cual sacaba al amo de sus casillas» (pág. 144. 1). Por otro lado, el niño Fernando, hijo de don Lorenzo, de quien se deduce que la maldad paterna le había marcado para toda la vida, reaparecerá al final de la novela tanto en la convalecencia de su progenitor en la playa como al vender el fundo de Santa Engracia —con su padre enterrado allí— al primo de Aníbal Azcárate, antiguo propietario de la Candelaria, cuya posesión está igualmente en manos de don Alfonso. Con la venta de Santa Engracia al primo de Aníbal, vivimos la venganza filial. Pero existe todavía la otra venganza, la comunitaria, que aplica todo un pueblo para reivindicarse ante su amo, que es recordar los sucesos sangrientos y dramáticos, y contarlos. Por eso, el narrador-juglar dirá: «Pero, frente a todo lo que dicen los renegados, qué nos queda sino decir la verdad, convertir la decencia en estropajo, en hazmerreír, ése es el verdadero triunfo de los malnacidos».

Narradores y punto de vista

En el libro existe un reguero de señales indirectas que irán jalonando la lectura, como, por ejemplo, la no identificación del narrador. Éste puede ser un personaje masculino o femenino; puede ser toda la comunidad conversando en un diálogo narrado, analizando y enjuiciando a don Lorenzo; y puede ser, finalmente, un narrador desconocido. La narración escrita, al estar mostrándonos un mundo primitivo, se enriquece con la narración oral,

o ésta, al transmutarse en escrita, adquiere una entidad propia y singular, consiguiendo, del lector, el deseo irresistible de seguir el rastro de las voces indirectas. Esta simbiosis favorece la creación de refranes y la sabiduría popular aflora con facilidad.

El punto de vista nunca será del amo. Por eso nunca narrarán ni don Lorenzo ni doña Rosenda, ni el fiero Quispe, porque concurrimos a la intrahistoria de Santa Engracia y ésta sólo la pueden contar sus moradores, los que la han sufrido en carne y hueso. Algunas veces los personajes involucrados en la fatalidad de Santa Engracia son quienes poseen mayor credibilidad al vivir inmersos en lo que sucede allí. De ahí la gran intensidad que adquiere esta canción que le saca el pueblo a doña Rosenda: «Hoy es del patrón/ el sombrero alón./ Pronto de la bruja/ será su calzón» (pág. 90. 1). (Otras veces el autor tendrá que hacer uso de uno de los secuaces del amo para contarnos precisamente qué le pasa al caporal, al convalecer en una silla de ruedas por la caída que le asestó su caballo. El personaje es el Mauricio, que le acompaña a la ciudad y el que lo cuenta a los lugareños).

Intervención del «usted»

Otro recurso novelesco de gran fuerza expresiva es el uso del «usted». Es potentísimo y emociona. El lector vive la narración como si estuviera sentado en un banco de la plaza de Santa Engracia y un juglar se la estuviese contando. Es más: se siente, de inmediato, implicado, desde las primeras líneas, en los sucesos, ya que en la cuarta frase de la primera página, el narrador oral le dirá: «... todos entramos por la puerta, que como usted la verá es enorme y de fierro, ya medio carcomida por el óxido, ya medio queriéndose caer...». Es un recurso que el novelista intensifica. En la misma página de la novela, expondrá: «Sobre lo cual sí podría darle un juicio, como usted quisiera, es sobre los rumores acerca de la tumba del patrón, de que allí todo está completo y lo único que falta es él». Es decir, el narrador-juglar le está contando la historia de Santa Engracia a una segunda persona que puede ser el lector o un personaje incluso en la novela, cuando en página 16 nos intimida haciéndonos recapacitar: «Figúrese usted la clase de atravesado que era» o «Hágame usted el favor de no dejarse engañar». No se revelará nunca a quién se le cuentan los hechos, que igualmente podrían estar siendo detallados a un foráneo, que ha venido a investigar sobre el particular (pág. 84, arriba).

Se recurre a su aplicación para pedir o sugerir la piedad del lector, del personaje que actúa o del foráneo que escucha; para resaltar la inhumanidad de algunos personajes, comentándolo con el oyente, no dejando que él lo interprete a su aire. Como en toda obra literaria, el autor está introduciendo un elemento añadido con intencionalidad artística, busca conseguir unos efectos. Por eso lleva al extremo este procedimiento al pedir muchas veces al lector-personaje-forastero su opinión: «... Qué le parece» (pág. 47, arriba); o «Ahora, dígame, ¿se necesita o no ser bestias para llamar respingos a esas palabras? No hay mula que sepa de modales» (pág. 68. 2).

La utilización del usted adquiere una gran fuerza cuando esta técnica se funde con los incidentes en marcha. Por tanto, sin pelos en la lengua, el narrador dialoga con el lector-oyente: «¿Sabe lo que hizo la payasa esa noche para pasarse de su cama a la cama del patrón? ...Y si usted me pregunta por el frío de la noche, yo le responderé: más que mujer, la payasa era brasero encendido, candela pura; yo sé por qué se lo digo» (pág. 115. 1).

El juglar está muy consciente de su narración gestual, para mejor contar la trama, para mejor retener la atención del lector-oyente, hasta el punto que insinúa, en el relato de la doma del caballo Cimarrón por el caporal, que: «Poco de cuanto le digo podrá parecerse a lo que en verdad fue, las palabras tienen su límite» (pág. 36).

Otro procedimiento de atracción para el lector son los modos indirectos de incluirle en el drama. Ejemplos: «¿Y lo sucedido con la comedianta?» (pág. 104. 1); «Con lo que teníamos percibido, a nadie le quedó la menor duda de que los inocentes entraban a su desventura» (pág. 110. 1). La intencionalidad del artista le hará estar pendiente de cómo lograr la participación de aquél. Entonces hará todo lo posible para que recapacite. «No se puede olvidar que esa pujanza le venía de ser dueño de nosotros, tal como cualquiera lo es de su perro; así qué gracia».

Humor

El lector debe haber percibido, en las acotaciones que he ido haciendo al paso, la fina ironía utilizada, que añade un regocijo más a la anécdota, un cuestionamiento revelador más. Se presenta desde el primer párrafo, en página 9: «..., pues es bueno tener en cuenta la cara más de lagartija que de cristiano del fiero y la imagen del altar del cura, que por algo es español». O este otro, del párrafo siguiente, que nos sorprende gratamente, al insistir el foráneo por enterarse si el patrón está en la tumba o no, y el viejo Abraham, el panteonero, le contesta al oído: «Váyase usted con sus preguntas a joder a otra parte».

Muchas veces el humor es negro. Otras se aprovecha una descripción para aplicarlo: «No olvides los tantos años que el pobre anduvo buscándose la vida lejos de estas tierras; zapatero, carpintero, albañil, pescador, chulío, hornero, amansador de caballos, bodeguero y, para remate, tísico» (pág. 66, arriba). Otras, se transforma en refrán (pág. 96. 2) o se vuelve canción (3; pág. 90. 1). Se desprende hasta de lo desconocido: cuando se está enjuiciando a la divinidad, se explica: «Él pone, zas, en el plato de la balanza tus pecados y, ¡zas!, en el otro tus virtudes, plato que pesa más manda...» (pág. 132. 3).

Finalmente, apreciamos que la ironía se ha refundido con extensas zonas de la narración. Por eso, uno de sus tonos es intrínsecamente irónico.

La estructura motriz

Un procedimiento mayor en la construcción de *Por qué morimos tanto* es la aplicación sabia de las secuencias o estancias continuadas, recurso que se troca en parte de su estilo. Lo tentador ha sido hasta ahora cómo se desarrollan los acontecimientos dentro de la exposición general, la sabiduría del relator en trocearlos e ir dándolos poco a poco —en secuencias—, en no dejar que le gobiernen sus personajes y sus acciones. La brevedad de cada estancia, debido a su estructura cuentística, permite al autor inyectar al escrito una enorme fuerza narrativa, como cuando el fiero Quispe sale a caballo, bien provisionado en busca de los fugados: de la Natividad y del Francisco (pág. 89. 1). Desde la página 85 hasta la 93, en que el pueblo se encuentra envuelto en la traición de la Natividad, la obra incrementa su intensidad, la que el novelista ha sabido mantener en alto desde el comienzo y sabrá mantener hasta el final. Sin embargo, al basarse sobre todo en la utilización de la técnica del cuento y el relato, lo narrado, sea breve o extenso, se acerca por instantes a lo poético. Sobre la tragedia de la Mercedes, en página 13, se detalla: «La pobre se iba secando, ojera pura, suspiro no más».

Estos cuadros introducen el paso de las secuencias como si estuviéramos viendo una obra de teatro o cine. Permite prescindir de los «walkons», de la descripción previa de personajes o acciones.

Éstos a la vez son intensos y densamente concebidos. No hay capítulos sino secuencias. Éstas están separadas por asteriscos, lo que consiente al lector descansar cuando quiere y no agobiarse por su extensión. Los asteriscos son básicos, al ser el tipo de novela que es.

Sostienen sin descanso la acción. Se obvia lo innecesario —los «walkons»— y se va al grano de la acción misma, lo que mantiene el interés por la historia (pág. 35. 2). En pequeños cuadros se va dando un todo armonioso, unas vivencias concluyentes, el arrojo o miedo de los personajes, un drama electrizante. Cada secuencia nos aportará una información más: cómo piensan, cómo actúan los personajes, cómo se les concibe, qué quieren conseguir, cuáles son sus esperanzas, a qué se resignan finalmente.

Por haber sido tratados como cuentos, Díaz Herrera ha de recurrir al humor, para suavizar la severidad y dureza de los acontecimientos, para incidir de alguna manera críticamente en la realidad que viven todos: tanto el narrador, que muchas veces es un personaje, como el lector, que oye la historia pero que también la ve, al sentirse incluido en ella.

Pueden encauzar la historia. Unas veces nos atraen porque son hechos que apenas aparecen. Son secuencias que continúan una anterior para desarrollarla. Otras, describen a un personaje como en la página 41. 1. Otras, ocultan la identidad del relator (pág. 43. 4), o nos hacen ver quién narra. Se vuelven fisgonas: todo lo escudriñan, todo lo conocen, todo lo juzgan: «Doña Paquita fue dos doñas Paquitas: una antes de llegar don Lorenzo, y otra después» (pág. 43. 3).

Valen para ir dejando señales que luego se retomarán más adelante e introducir cierta dosis de intriga o misterio. El autor no sólo quiere hacer convincente su novela, sino aprovechar este recurso al máximo y convertirlo en una característica de su estilo.

Están estratégicamente bien colocadas, otra vez para mantener atento al lector (pág. 47. 2). Su extensión varía: muchas veces son breves: unas líneas, cinco o diez frases; otras, son extensas: una página, una página y media, dos. Algunas superan los tres folios. En especial, las breves favorecen el incremento de su intensidad. Rápidamente se pasa de una escena a otra.

Comunican los pensamientos del narrador, del narrador-personaje (pág. 48. 3). Reflejan o narran un diálogo; no se sabrá qué personajes participan en él, porque no se les nombra; lo que no es necesario. Nos interesa la información que nos van dando. Además, este es un procedimiento teatral y fílmico. Aparece la escena y nosotros ya sabemos quiénes intervienen, aunque aquí se obvien sus nombres.

Son también momentos de vida, también hasta poemas en prosa en algunos casos. Ninguno es banal ni sobra. Todos existen por un planteamiento abierto y abarcador de la novela. Y sirven para concluir, en pocas líneas, una experiencia, para palpar certezas: «Si por ellos fuera, los serviles apagarían el sol, con tal de esconder las tantas maldades que hicieron» (pág. 122. 1).

Otros

Las pocas veces que se recurre a la descripción, ésta es siempre visual. La mayoría de las veces los sucesos sangrientos de Santa Engracia están rodeados de un halo de misterio: la muerte del secuaz Quispe, la desaparición de la criaturita de la Mercedes, el envenenamiento del perro o el fallecimiento por ahorcamiento del Ramirito. Se cuida con ahínco la construcción de la frase, de la secuencia. Existe la oración que posee forma repetitiva en su estructura interna, como esta muestra: «Así como yo no soy quién para ufanarme de que todo lo mío es de verdad, usted tampoco es quién para asegurar que lo mío es mentira», paralelismo que sirve al escritor para precisar mejor los hechos acontecidos. La intervención de un juglar o narrador oral, que nos cuenta la intrahistoria de Santa Engracia por una de sus calles o plazas. Los personajes, que casi nunca son presentados antes, comparecen a la par de sus acciones. La invención de muchos refranes que riegan el pasto sangriento y doloroso de Santa Engracia; éstos mayormente suscintados en una frase, que a la vez resumen toda una experiencia. Comprenderemos, al final del libro, que el autor ha aplicado sabiamente el *flashback* para adentrarnos, sin darnos cuenta, en el escándalo. Recuérdese que empieza la narración con la duda de que si el cuerpo del patrón mora en su tumba, lo que se retomará más adelante, unas páginas antes de concluirla.

Conclusiones

Sin exagerar podríamos, a estas alturas, afirmar que en *Por qué morimos tanto* se buscan respuestas, es decir, las razones de una derrota: ¿a qué se debe esa incapacidad de los santaengracianos para vivir por su cuenta fuera del mandato del patrón? Nuestra obligación —parece decirse y decirnos el autor— es saber cuáles fueron las circunstancias que propiciaron ese dramático desenlace. Por eso, los lugareños, que son los verdaderos narradores de su drama, se dan cuenta, en el proceso de relatar su propia historia, que han estado demasiado a expensas de las acciones sanguíneas de su caporal y que es menester sopesar lo que pasó, hacer memoria. La novela, a través de las secuencias continuadas, consigue ir dando luz sobre los acontecimientos sangrientos, trágicos o determinantes, que los personajes van regando en sus vidas azarosas, mediocres y sin hálito de grandeza moral.

Otro colofón, esta vez lo nota el lector, podría ser que la juventud arrolla a don Lorenzo, por cuanto a partir de la traición reivindicativa de la Natividad y del Francisco[2], dos jóvenes enamorados, cae la desgracia al poblado y al amo. Asimismo, el niño Fernando se venga de su padre. La juventud, que no acepta bajar la cabeza de por vida, asesta una derrota al caporal y a sus secuaces y, con ellos, a todo el fundo.

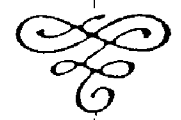
El libro no se contenta con denunciar una situación histórica, sino que hace afirmar a uno de sus narradores-

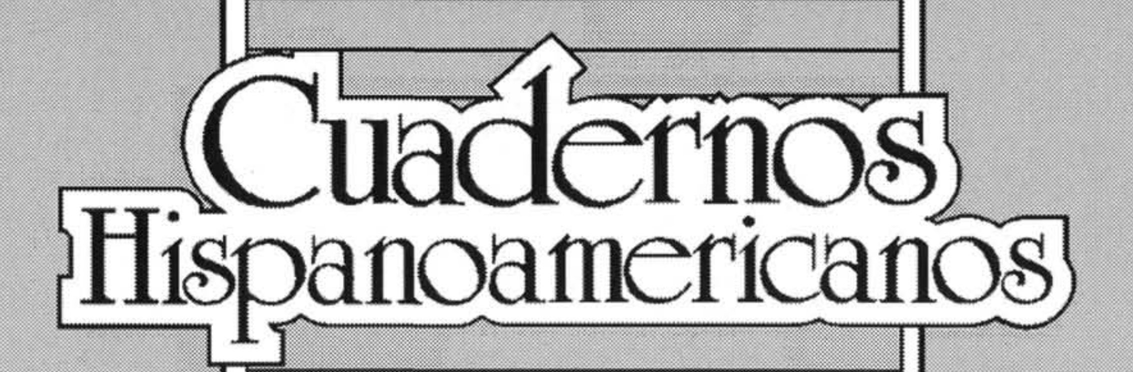
[2] *Posiblemente hijo del patrón (pág. 117. 1).*

personaje, que podría ser, el Eusebio: «A ratos me encabrito y me dan ganas de decir que la vida no nos ha parido sino que nos ha cagado, y por eso no somos humanidad sino mierda. Disculpe usted el mal decir» (pág. 59. 1). La escritura, como hecho creado sobre una realidad, va sacando sus conclusiones y va haciendo hablar a sus intérpretes.

En *Por qué morimos tanto,* del novelista peruano Jorge Díaz Herrera, también con los muchos refranes desperdigados en la narración, nos está continuamente alumbrando la condición humana, como éste, de la página 145. 2., que es definitivo: «No siempre es cuestión de ser leales o traidores, a veces es cuestión de no poder ser de otro modo»

Miguel Cabrera





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000	
	Ejemplar suelto	650	
		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

La generación del 27

Escriben, entre otros, Rosa Chacel, Rafael Alberti, Francisco Ayala, José Bello, Juan Marichal, Anthony Geist, Guillermo Sheridan, Jacques Ancet, Solita Salinas, Ángel González, Adolfo Sotelo, Julio Vélez, Ricardo Senabre, Andrés Ruiz Tarazona, Eugenio Carmona, José Esteban, Luis García Montero, Gonzalo Santonja, Abelardo Linares, Manuel Díaz Martínez, Agustín Sánchez Vidal, Gustavo Geireola, Bernardo Víctor Carande, Blas Matamoro, Alberto González Troyano, Alberto Porlan y Ángel Álvarez Caballero